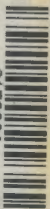




Bibliotheca Alexandrina



0139906

الصَّوْمِيَّةُ وَالشَّرْفَةُ أَحْمَرَانِ

نازك الملائكة

الصَّومِعةُ وَالشَّرفَةُ إِحْمَرَا دراسة نقدية في شعر علي محمود طه

دار العام للملايين

ص.ب ١٠٨٥ - بيروت
تلفون: ٢٢٤٥٠٢ - ٢٩١٠٢٧

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الثانية

شباط (فبراير) ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م

بيروت - لبنان

مقدمة الطبعة الثانية

بقلم المؤلفة

صدر كتابي هذا عام ١٩٦٥ عن معهد الدراسات العربية العالية بالقاهرة وقد كلفني بإلقاء محاضرات على طلبته في موضوع أختاره . وقد اقترحوا عليّ أولاً أن أكتب في الموضوع الشائع « تجريبي الشعرية » فاعتذرت لأنني كرهت أن أدخل قاعة الدرس وأحاضر الطلاب حول نفسي ، وإنما رأيت أن أكتب عن الشاعر علي محمود طه الذي أعجبت به في أوائل حياتي الشعرية . وكنت قد عشت مع شعره سنوات كثيرة من صباي فأنا أعرفه معرفة موسعة ، ولي حوله آراء مفصلة فمن الغبن أن أحرم نفسي فرصة تأليف كتاب عنه أريق فيه على الورق كل ما يحتشد به ذهني من آراء وأفكار وانطباعات . وهكذا عكفت خمسة أشهر خريف سنة ١٩٦٤ وألفت هذا الكتاب .

وكان كل المطلوب مني لمعهد الدراسات العربية أن ألقى ثمانى محاضرات . غير أنني أثرت أن أولف كتاباً كاملاً فيه دراسة مكتملة لشعر الشاعر . وقد آلمني أن معهد الدراسات حين طبع الكتاب جعل عنوانه « محاضرات في شعر علي محمود طه » لأن انتاجي هذا لم يكن مجرد مجموعة من المحاضرات غير

المترابطة ، لا يشدها سوى كونها تتناول شاعراً بعينه ، وإنما كان كتاباً موبّأ له صفة التماسك والبناء الفكري والتسلسل ، وفيه البحث والاستقراء والاستنتاج والدراسة التحليلية الصابرة وغير ذلك مما هو صفات الكتاب المؤلف دون المحاضرات العابرة . والواقع أنني ، بعد أن ألفت الكتاب ، اخترت منه للطلبة جانباً صغيراً مملأً ثماني محاضرات ، ثم أسلمت الكل الكامل إلى المعهد ليطبّعه في سلسلة منشوراته .

كان عنوان الكتاب إذن مختاراً لكي يتمشى مع عناوين سلسلة الكتب التي يطبعها المعهد . ولم أكن حرّة في اختيار تسمية أدبية أصيلة له ، تتميز بالتعبيرية العالية وتشخص عقدة الكتاب والعمود الفقري للفكرة فيه . ومن ثم فقد بقي - في نظري أنا - بلا عنوان ، لأن قولهم « محاضرات في شعر علي محمود طه » ليس عنواناً . وكنت أحبّ أن أسمى الكتاب « الصومعة والشرقة الحمراء » وهي تسمية تشخص ظاهرة خطيرة في شعر هذا الشاعر هي أنه بدأ حياته الشعرية بأنجاهات روحية ملأت ذهنه خلالها أفكار فلسفية منغومة ومشاعر صوفية كانت تأخذ بذهنه حتى وهو في خضمّ العاطفة المشتعلة ، وهذا ما رمزت إليه بكلمة « الصومعة » . بينما تعبّر « الشرقة الحمراء » عن المرحلة التالية من حياته حين انجّه إلى اللهو والعبث هارباً من روحانيته بمقدار ما استطاع ، متوقفاً إلى حدّ ما عن التفكير في (الزمن) و (الأعماق) والأغوار والمعاني الروحية . والواقع أنني انتزعت فكرة (الصومعة) من شعر علي محمود طه في مرحلته الأولى حيث يقول :

يا كعبة لخيالاتي وصومعة رتلت في ظلها للحسن آياتي

وفيه عبّر عن موقفه الخاشع من فكرة الجمال التي كان يمنحها التجريد كما سيأتي . كما قطعت تعبير « الشرقة الحمراء » من قوله في قصيدة جميلة من شعر المرحلة الثانية مخاطب فتاة جميلة تنام عارية تحت ضوء القمر :

فردّي الشرفة الحمراء ، دون المخدع الأسنى
فالعنوان كله متزوع من شعر الشاعر لكي يمثل النقلة العجيبة التي مرت
بها حياته .

ولسوف يمجّد القارئ أن تفسيري لهذه النقلة يختلف كل الاختلاف عن
تفسيرات الأدباء الذين درسوا علي محمود طه قبلي ، ولم أكن أعرف منهم عام
١٩٦٤ غير الدكتور شوقي ضيف في كتابه « الأدب العربي المعاصر في مصر » ،
والدكتور محمد مندور في كتابه « محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي »
حيث اطّلت على كتابيهما القيمين . وبعد أن صدر كتابي هذا عام ١٩٦٥
وقع في يدي كتابان آخران تناولوا علي محمود طه أحدهما كتاب أنور المعداوي
« علي محمود طه الشاعر والإنسان » ، والآخر كتاب المحامي سهيل أيوب
« علي محمود طه شعر ودراسة » . وقد تصفحتهما ووجدت أن المؤلفين الفاضلين
يذهبان في تفسير النقلة ما يشبه مذهب الدكتور محمد مندور ، فإن علي محمود
طه ، عندهم جميعاً ، مخلوق بطبعه الفطري للهو والعبث وهو كما نصّ مندور
« أبعد ما يكون عن الروحانية » .

والواقع أن أنور المعداوي يزيد فيفسّر المرحلة الروحية الأولى من حياة
الشاعر بأنها حرمان اضطرابي ومظاهر رومانسية لا أكثر ، فالروحانية - في
رأي المعداوي - لا تلائم طبيعة علي محمود طه أصلاً وإنما هي التواء صارت
إليه نفسيته عندما خضع للقيود التي تفرضها عليه بيئته « المنصورة » المترتبة
التي عاش فيها . إن ما اعتبرته أنا مظهر أصالة وتفرد وجمال في شخصية
الشاعر قد لاح لأنور المعداوي وقوعاً في الالتواء والسلبية بسبب الحرمان
وقيود المجتمع . يقول أنور أن (علياً) كان في المرحلة الأولى من عمره
مبتلياً بحب امرأة واحدة يخلص لها ثم يضيف قائلاً :

« إن المحبّ الذي لا يعرف إلا امرأة واحدة أشبه بالرجل الذي لا يملك
إلا حجرة واحدة هي بالنسبة إليه كل الملجأ أو كل الملاذ » .

ثم يأتي بتشبيه ثانٍ أسوأ فيقول :

« لقد كان علي طه في حبه الروحيّ الأول مثال الرجل الذي لم يلقَ على المائدة غير صنف واحد من الطعام ، أو الرجل الذي لم يكن له مأوى في الحياة غير حجرة واحدة . وكان في حبه الجسديّ الأخير مثال الرجل الذي جالس إلى المائدة الحافلة أو الرجل الذي تنقل في البيت الكبير بين شتى الحجرات » .

ومعنى هذين التشبيهين يبدو لي معنىً غير إنساني ، فإن الإخلاص لحبيب واحد يلوح لأنور المعداوي مظهر شعور مكبوت ، ولا تكون الحرية عنده إلاّ عندما يتنقل الانسان من امرأة إلى امرأة في وقت واحد دونما عواطف حقّة تكهرب نفسه وتجعل منه محباً والمأ . وإذا بسطنا هذه الفكرة أصبحت تعني أن الأصل في العاطفة الانسانية هو اللهو والعبث والمجون ، أما الوفاء لحبيب واحد فهو التكلف والانحراف . وهذه نظرية خطيرة حرية بأن تقتل إنسانية الانسان وتسلمه لقلّة الاحساس والقوضى والمرض والجريمة . لا بل إنها تهدم المجتمع وتقوّض أسس الحياة العائلية نفسها .

ومهما يكن من أمر فإن نظرية المعداوي تنتهي إلى أن طبيعة علي محمود طه هي العبث والمجون والأهواء والتنقل بين بنات الهوى طلباً للدمعة الحسية وذلك ما أخالفه كل المخالفة . وقوام فكرتي أن هذا الشاعر كان روحانياً في أساس طبيعه ولكنه انحرف لأسباب تكمن في حياته النفسية ، وينبغي لنا أن نبحت عنها . وقد يكون الدليل البارز على هذا أن شعر علي محمود طه الروحاني هو أجمل شعره وأكمله بالمعنى الفني وفيه العمق والخصوبة والأبعاد الفكرية الشاسعة . فما كاد يصل إلى أوروبا ويغرق في الجنس والجسد حتى أصبح شعره في مستوى الجنول وليالي كيلوبترا وهما قصيدتان سطحيّتان لا أغوار لهما ولا صور فنية فيهما ولا عاطفة حارة .

ولو سمحت لنفسي أن أناقش تشبيه أنور لقلت إن حبّ امرأة واحدة لا يشبه أن يحيا الانسان في غرفة واحدة يطبخ فيها ويتما ويقراً ويغتسل ، لأن

المرأة الواحدة ليست محدودة ضيقة مسطحة كالغرفة وإنما منحها الله الم تقدير شخصية مترامية وذهناً عميق الأغوار وثقافة وحرارة . إن المرأة حية بينما الغرفة موات جامد لا نبض فيه . المرأة شاسعة ، ونفسها امتدادات لا نهاية لها وهذه عظمة الانسان الذي خلق الله فيه أغواراً لا تُسبر ولا يُنفذ إليها . المرأة إنسان وفي هذا الانسان قال الشاعر في ابداع :

وتحسب أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر

لذلك نجد علي محمود طه قد نظم أبدع شعره عندما كان بحب أنساة واحدة يعيش لها بكياته . وهذا الحب قد كهرب مواهبه حتى أضاءت واكتثرت ثمرة حية لها اللون والعطر وعذوبة المذاق .

أما لماذا انحرف علي محمود طه عن روحانيته الأصيلة ، فهو سؤال لا أملك أن أجيب عنه ، لأنني أحتاج إلى أن توضع بين يدي سيرة حياة موسعة عن الشاعر لا أراها قد كُتبت حتى الآن . أقول هذا دون أن أستطيع الحصول على كتاب جديد قرأت عنه عنوانه « علي محمود طه حياته وشعره » فلعل مؤلفه تقي الدين السيد قد قدم لنا سيرة ضافية للشاعر تنفعنا في النفاذ إلى السر الذي يكمن وراء شعره .

والواقع أن أنور المعداوي مثل محمد مندور في أنه وضع النظرية أولاً ثم جاء بشعر الشاعر وضغطه ضغطاً شديداً بحيث يلبس النظرية الضيقة . ولذلك نجد في شعر علي محمود طه - عبر حياته كلها - انجماهاات روحية وفكرية واضحة تدل على احتمال فساد هذه النظرية المتداولة في السوق الأدبي . مثال ذلك أن أنور ، بعد أن أخبرنا أن الحب الروحي الأول ما كان إلا حرماناً وجوعاً وعطشاً اضطرارياً كما لو عاش انسان في غرفة واحدة ، عاد بعد ذلك يستشهد بأبيات من شعر (علي) في مرحلته الأولى ظاناً أنها تعبّر عن هذا الحرمان وتؤيد رأيه . والأبيات كما يلي والشاعر فيها مخاطب قلبه :

وصحوت من وهم ومن خَبَلٍ فاذا جراحك كلهن دم
لجّت عليك مرارة القشل ومثى يحزّ وتينك الألمُ
والأرض ضاق فضاؤها الرحب وخلّت فلا أهل ولا سكنُ
حال الهوى وتفرّق الصحب وبقيت وحدك أنت والزمنُ
وصرخت حين أجنّك الليلُ متمرداً تجتاحك النارُ
وبدا صراعك أنت والعقل ولأتما بحر وإعصارُ

والحق أني لا أفهم كيف فات المعدّوي أن يلاحظ المعاني الفكرية العميقة في هذه الأبيات . فالشاعر يقول لقلبه « وبقيت وحدك أنت والزمن » ويقول له « وبدا صراعك أنت والعقل » فالمشكلة هنا أبعد من مجرد حرمان من جسد المرأة كما يريد أنور أن نستنتج . ذلك أن الشاعر يحسّ عقله « اعصاراً » بكل ما في هذه الكلمة من عنف وحدة . وهذا القلب يجابه الزمن الذي هو بعد عميق له اتساع الفلسفة وامتداد الفكر . ثم إن الأبيات تحدّثنا عن وجود صراع بين القلب والعقل ، ومعنى هذا الصراع عندما نتأمله أن الشاعر يجد الجسد بين يديه - في مرحلته الروحية - ولكنّ عقله يسوقه إلى التعالي عليه ورفض الانغماس في حماته ، وذلك سرّ الصراع . وفي شعر الشاعر أدلة على هذا فإن له من شعر المرحلة الأولى قصيدة كبيرة الدلالة عنوانها « مخدع مغنية » فيها تعرض المغنية عليه جسدها قائلة :

ولك الليلة التي جمعتنا فاغتمها حتى يلسوح الصباحُ

ولكنّ الشاعر يرفض عرضها متعالياً على الرغبة الحسدية ، قائلاً إنه يكتفي من الريح بشذاه ، وأنه شاعر صوفي التزعة يتقنّى قلبه في هوى (الحسن) ويرفضه ذلك إلى خلود « الروح » . هنا كان الجمال قيمة فكرية تسوق الشاعر إلى الفناء فيه ويؤدي ذلك إلى خلود الروح . فهل نقول بعد هذه

القصيدة أن (علياً) كان يظهر بمظهر الروحانية في مرحلته الأولى لمجرد أنه لم يجد الحسد ؟ على العكس ، هاهو يرفض الحسد ونحننا صراحة أنه كان مبنولاً له فتأبى وارفع فوقه . ومثل هذا الموقف لا يأتي من شاعر جسدي التزعة محروم من المرأة ، وانما يشخص بعداً فكرياً وأزمة روحية يعاني منها الشاعر . ومثل هذه الزنايق الروحية والعطور الفكرية مبثوثة في شعر علي محمود طه حتى في قصائد الحسد التي بدأت في حياته بعد أن بلغ السادسة والثلاثين من العمر ، لا الثلاثين كما ذهب المعداوي .

ومردى القول أننا كنا نتمنى على الباحثين مندور والمعداوي أن يفسرا وجود الجانب الروحي في شعر علي محمود طه بدلاً من أن يصوغا نظرية أيقورية جسدية اعتماداً على الجانب الآخر وحده .

أما الباحث سهيل أبوب فقد كتب يقول عن علي محمود طه :

« أما المرأة فهي — عند الشاعر — لذة جسدية . ومن قراءة سريعة لشعره في المرأة نرى أنها كانت في معظم قصائده من راقصات الحان أو الفئات أو بائعات اللذة » .

وقال في موضع آخر من دراسته الموجزة :

« وشاعرنا أكثره هيامه وشغفه بالفئات وقضاء ليليه الحمراء بين أحضانهم وفي متدبانين مجيد وصفهن » .

ولن أنكر أن هناك جانباً مقبولاً فيما يقوله سهيل ، فان شعر علي محمود طه نفسه يشهد بين أيدينا سؤالاً وقد يجعلنا نتوهم وجوده كما حدث لمندور وأنور . ولكن الموقف الشامل السلم يقتضي أن ننظر في الجانبين معاً : جانب الصومعة (المرحلة الروحية) ، وجانب الشرفاء الحمراء (المرحلة الحسدية) ، فلا ننكر أياً منهما وانما نصوغ نظرية نقدية وتفسيرية تستوعبهما معاً . النظرية المقبولة هي التي تلاحظ كلا الجانبين في شعر علي محمود طه وتحاول أن تصل

إلى حكم شامل يعتبر تفاصيل الموقف كلها .

والذي يبدو لي أن ارتداء الشاعر في أحضان بائعات الهوى والغواني كان هرباً نفسياً من شيء ما يكمن في حياة الشاعر الواقعية . ولذلك لا يكون من الدقة أن نسارع إلى القول مع الدكتور مندور بأن علي محمود طه كان أبعد ما يكون عن الروحانية وذلك لأن شعره الكثير يناقض هذا الحكم في حالات كثيرة وإن كان يشير إلى وجوده في حالات أخرى . ومهما يكن من شيء فليس من طريقي في النقد والدراسة أن أصوغ حكماً على حياة علي محمود طه اعتمد فيه على شعره وحده ، لأنني أعلم أن الشاعر - كل شاعر - قد ينظم أحياناً قصائد لا يهدف منها إلا إلى تحطيم نفسه ، انتقاماً منها على آلام سببتها له . وأعرف فتاة من صديقاتي كانت شبه مخطوبة لشاب يبادلها الحب ، وفي ذات يوم اكتشفت أنبه شرب قدح خمر وكانت تمقت الخمر مقتاً بالغاً فساءها ذلك وجرح احساسها ، وكانت النتيجة الآتية أن حبيبها بات في نظرها ملوثاً وسقط سقوطاً شنيعاً فألغت فكرة الزواج ورفضت أن تقابله ثانية . وما كادت تمر الأشهر حتى بدأ ذلك الحب يكبر في نفسها ويكبر ، وبدأ الندم يلذع ضميرها لأنها أساءت إلى من تحبّ وحرمته من السعادة لمجرد قدح خمر واحد شربه . وعندما اشتدت أوجاع الندم في نفسها ذهبت وشربت هي نفسها قدح خمر . وكانت تحسّ أنها تعاقب نفسها بذلك على ما أجمرت في حق حبيبها . وبعد شرب هذا القدر أحست الفتاة أنها أصبحت ملطخة مثله فهي الآن على مستوى واحد معه وبذلك انتقم من نفسها أشنع انتقام . أو لنقل إنها لوثت طهرها - في نظر ضميرها - وقتلت مثلها العليا لتنتقم من ذاتها المثالية التي ساقتها إلى اضاعة من تحبّ .

بعد أن رويت هذه القصة الواقعية ، أجزؤ فأسأل : ماذا ترائنا نصل إليه من استنتاجات لو أننا عرفنا واقع الحياة النفسية التي عاشها علي محمود طه ؟ إنه بعض معارف الشاعر قد حدثني أنه كان يحب فتاة يونانية في أول حياته

بالمنصورة وان ذلك الحب كان محروماً . فمن يضمن لنا أن الشاعر حين اندفع إلى أحضان الغواني وباتعات الخسد لم يكن يحس أنه يتقم من تلك الفتاة التي جرححت احساسه ؟ ولعل الحبيبة كانت مثالية روحانية طاهرة فأراد (علي) أن يؤذيها ويصلبها بالوقوع في الرذيلة والإثم ؟ أليست مشاعر النفس الانسانية شديدة التعقيد بحيث تصدر منها أغرب أصناف السلوك ؟ إن هذه التعليقات مني ليست جزءاً ولا حكماً ، وانما هي مجرد لافتات على الطريق تثير بين أيدينا أسئلة واحتمالات ممكنة في التفسير ، بحيث يصبح من المعقول أن يصاغ حكم يدخل في حسابه جانبي علي محمود طه كليهما : جانب الصومعة وجانب الشرقة الحمراء . وكل حكم يتجاهل أحد الطرفين لا يكون شاملاً ولا سليماً ولا مقبولاً .

نحن إذن بازاء حاجة كبيرة إلى أن تكتب سيرة مفصلة لعلي محمود طه ، تعتمد في استقاء المعلومات على أقرب الناس اليه من أهل وأصحاب ، وترتكز إلى رسائله الشخصية التي كان يكتبها إلى أصدقائه ، كما تقوم على التحليلات السايكولوجية والدراسة الاجتماعية . وهذه السيرة ستناول أيضاً ما كان الشاعر يقرأه من كتب ، ومن يدري ؟ لعلّ الثقلة من الصومعة إلى الشرقة الحمراء مجرد ظاهرة فكرية نشأت عن وقوع الشاعر في قراءة الفلسفات الاباحية ، وهو أمر يحدث أحياناً لأديب من الأدباء ، فيتحول من ارتكاز إلى ارتكاز جديد يغير نمط شعره وتفكيره تغييراً كاملاً . والنفس الانسانية عميقة الأغوار بحيث لا يسهل فهم دوافعها ، كما أن التحولات النفسية تحدث ملفوفة في غموض شديد ، عبر سنوات طويلة وتأثيرات واقعية كثيرة معقدة . إن لأعماق الإنسان حدوداً شاسعة لا يسبر غورها بحيث يصعب علينا أن نحكم عليها حكماً عاجلاً لا تأمل وراءه . ولكم أتمنى أن يترى بعض نقادنا الملولين بصياغة النظريات ، قبل أن يدمغوا الشاعر الذي يدرسونه بحكم جازم ، صاحب ، جارف . ولقد ذهبت أنا نفسي ضحية لهذا الإنذفاع أحياناً

فصيح حولي سياج عالٍ من الفرضيات الخيالية . ولست أشك في أن سواي من الشعراء قد تعرضوا لمثل هذا الظلم أيضاً ، فذهبوا طمعاً سهلاً لنظرية هوجاء ، لا يعرفون لها أساساً في حياتهم .

. . .

وعندما بدأت بتأليف هذا الكتاب شعرت بالفجوة الكبيرة تطل عليّ من شعر الشاعر وأحسست أن على أصدقائه أن يبادروا إلى التعاون في كتابة سيرة حياته . وحيرتني أسئلتي الكثيرة المتعلقة بما وراء شعر الشاعر من وقائع فجلست أفكر ماذا أصنع لسدّ الثغرة ، فخطر لي أن أكتب رسالة إلى الشاعر الاستاذ صالح جودت وليد المنصورة وصديق الشاعر وزميله منذ شبابه الأول ، أسأله فيها أن يمدني بالمعلومات المطلوبة من سيرة حياة الشاعر . وجلست وكتبت هذه الرسالة وأرسلتها إلى صالح جودت ، ورحت أنتظر جوابه ، ومَرَّ الوقت وأنا لا أتلقى جواباً . وفجأة ظهر لي أن الشاعر صالحاً قد نشر رسالتي في إحدى صحف القاهرة دون أن يكلف نفسه عناء الردّ عليها ، مع أنني أخبرته في الرسالة أنني أولف كتاباً عن صديقه علي محمود طه واحتاج إلى معلومات تعينني على تفسير الظواهر المحيرة في شعره . وقد لاح لي أن من الخروج على أصول الرسائل أن يعتمد أديب على نشر رسالة دون أن يستأذن كاتبها في ذلك . فالرسائل أمانات وليس من حقنا أن ننشرها إلا بعد الحصول على إذن من كاتبها ، ذلك حتّى عندما تكون الرسالة أدبية وغير شخصية مثل رسالتي إلى صالح جودت . وفي الغرب يتخرجون من نشر الرسائل حتّى بعد وفاة كاتبها ، وفي هذه الحالة يلجأون إلى أقرب الناس إليه ويستأذنون في النشر فاذا وافق لم ينسوا أن يدرجوا في كتابهم الشكر والتقدير لتلك القريب على إذنه لهم في نشر رسائل الأديب المتوفى . كل هذا جعلني عاتبة على الشاعر صالح جودت ، على شيتين : أولهما عدم رده علي رسالتي ، وفي هذا العتاب يشاركني صديقه علي محمود طه رحمه الله ،

وثانيهما نشره لها وكأنها كانت مقالاً أدبياً أرسلته إليه للنشر . ويوسفني أن رسالتي هذه غير موجودة بين يدي الآن فقد كنت أنوي أن أدرج نصها في هذه المقدمة ليدرك القارئ حرصي على معرفة سيرة علي محمود طه لتكون الخلفية النابضة وراء كل استنتاج نقدي وقعت فيه .

ومهما يكن من أمر فإن كتابي هذا ليس دراسة لحياة الشاعر بحيث يقع عليّ أن أقوم بكثير من البحث عن تفاصيل سيرته ، وإنما أتناول شعره في دراسة نقدية خالصة ؛ غير أن أبحاث النقد الأدبي قلما تفرغ من الحاجة إلى الاتكساع إلى سيرة الشاعر فإن الخطيئ يكادان يتداخلان أحياناً حتى يصبحا خطأ واحداً .

وما يتصل بنشر سيرة الشاعر محاولة دور النشر أن تطبع شعره كله وتضعه بين يدي القارئ العربي بعد أن نفذت الطبقات السابقة التي ظهرت خلال حياة الشاعر . ومن هذه المحاولات ، المجلد الذي أصدرته دار العودة وقد حاول مديرها التشييط السيد أحمد سعيد محمدي أن يضمّن المجلد كل ما نشر للشاعر . ولذلك سافر إلى مصر وزار عائلة علي محمود طه محاولاً الحصول على نسخ من مجموعاته الشعرية . ولكنه لم يستطع تحقيق شيء من ذلك وعجز عجزاً كاملاً عن الوصول إلى هذه المجموعات . وصدف أنه زار الكويت بعد ذلك فقصّ عليّ القصة وشكا من عدم وجود نسخ من المجموعات لدى معارف الشاعر والمعجبين به في الوطن العربي . وعند ذلك قلت له : « لا عليك . إنني سأعطيك نسخي أنا من مجموعاته الشعرية لتضعها بين فكي المطبعة . وأنا عارفة أنكم بهذا ستزقون نسخي من الطبقات الأولى لشعر علي محمود طه ، ولكنّ عزائي أنني أسدي خبطة للشاعر بعد موته ، وأقوم بشبه واجب مفروض عليّ نحوه ما دام أحد الشعراء القليلين الذين تأثرت بشعرهم في أول حياتي الشعرية » . وقال لي أحمد سعيد « إنك قد أسديت إليه يدأ بتأليف كتاب عنه بالأمس ، واليوم تسدين إليه يدأ جديدة بالمساعدة على طبع ديوانه » .

وبعد سفر أحمد سعيد أرسلت إليه رزمة بريدية فيها مجموعات علي محمود طه الست : « الملاح التائه ، وليالي الملاح التائه ، والشوق العائد ، وأرواح وأشباح ، وزهر وخمر ، وشرق وغرب » وكانت تنقص هذه المجموعة مسرحيته « أغنية الرياح الأربع » الموجودة مع سائر كتب المسرح في مكتبي ببغداد بينما أنا أشتغل حالياً في جامعة الكويت . ولم يخطر على بالي أن أحمد سعيد لا يعرف شيئاً عن هذه المسرحية ، وإنما فوجئت به بعد أن أهدتني دار العودة نسخة من المجلد المطبوع وإذا هو خالٍ من المسرحية . خال أيضاً من القصائد التي وردت في كتاب « أرواح شاردة » للشاعر . وأسفت لذلك أشد الأسف ، واعترااني إحساس بالتقصير نحو الشاعر فقد كان عليّ أن أكتب إلى دار العودة بأن هناك كتابين آخرين له ، وعليها أن تحصل عليهما من مصدر آخر غيري قبل طبع الديوان . ومهما يكن من أمر فالمأمول أن يعاد طبع هذا الديوان في مجلدين تدرج فيهما المسرحية والقصائد الناقصة ليكتمل شعر الشاعر بين يدي القارئ العربي .

. . .

وقبل أن أختم هذه المقدمة أحب أن أشير إلى ما وقع من أخطاء مطبعية كثيرة في الطبعة الأولى من هذا الكتاب (١٩٦٥) . وسبب ذلك أنه طبع في القاهرة بينما أنا في بغداد فلم يتح لي أن أشرف على طبعه . وقد وكلت إدارة معهد الدراسات العربية العالية تصحيح التجارب المطبعية إلى انسان ما لم أعرفه حتى الآن . وصرعان ما وصلتني النسخة الأولى من الكتاب فإذا فيها عدد ضخم من الأخطاء لا يقلّ عن أربعمئة غلطة . وكان أشدّ ما غاظني في الموضوع أن هذا المصحح لم يبين حدود واجبه الذي نيط به وإنما خيّل إليه أن جزءاً مما عليه أن يصحح للمؤلف نفسه الأخطاء التي توهم وجودها في الكتاب . دون أن يفتن إلى أن واجب مصحح (البروفات) لا يزيد على أن يراجع النصّ المطبوع على أساس النصّ المخطوط بقلم المؤلف فيصحح

أخطاء المطبعة التي لا يرضاها المؤلف ويكون هذا التصحيح مستنداً إلى النص الذي كتبه المؤلف .

وعلى أساس هذا الفهم الغالب راح المكلف المذكور يعث بنصوهي أنا . مثال ذلك أنه شطب الفعل « ساهم مساهمة » حيثما وجده وأحاله إلى الفعل الغالب الشائع « أسهم إسهاماً » وأنا أمقت هذا الفعل الثاني ومن المستحيل أن أَرْضَى لنفسى الوقوع في استعماله . إن بينى وبينه عداوة قدمة أساسها غَلَطُهُ ، وبعضها يرجع إلى مزاج لغويّ عندي . ولذلك اغتظت أشدّ الغيظ حين وجدته يرد رغباً عني في كتابي . ويقرأ القارئ العربيّ المطلع فلا يخطر له أن هذا الفعل الغالب مما أقحمه المصحح وإنما ينسب الخطأ إليّ أنا . ولكنّ هذا المصحح أوقعني في أخطاء أفظع فقد كتبت في ص ٣١٧ « فإن كلنا المسرحيتين » معربة كلنا المضافة إلى اسم ظاهر بالحركات المقدّرة على الوجه الصحيح ، فشطب المصحح العلامة إعرابي وكتب مكانه « فإن كلتي المسرحيتين » واقماً في وهم جاهل حول اعراب (كلتا) ظاناً أنها تعرب بالحروف حتى وهي مضافة إلى اسم ظاهر . مع أن الصواب الذي يعرفه حتى تلاميذ المتوسطة أنها لا تعرب بالحروف إلاّ إذا أضيفت إلى ضمير « كلتيهما » . وقد أوجعني أن يقع هذا الخطأ في كتاب لي بينما أنا أرفض لتلاميذي أن يسقطوا في مثله . ومضى مصصح التجارب المطبعية في شططه فإذا هو يعثر على قولِي في ص ١٦٧ :

« فإن وحدة التفعيلة فيها ، مما يسهّل السرد ويضفي نغمة شعرية على السياق ، ويلوّن الأحداث » .

فراح يشطب أعالي « يسهل ويضفي ويلون » في جرأة لا نظير لها ، ويكتب مكانها أفعالاّ فاعلها موثّق حتى أصبحت العبارة شنيعة في غلطها كما يلي : « فإن وحدة التفعيلة فيها مما تسهل السرد وتضفي نغمة وتلوّن » .

وأساس الخطأ الذي وقع فيه هذا المتعالم أنه ظن الضمير في « يسهل » وأخويه يرجع إلى قولي « وحدة التفعيلة » فما دامت موثقة فيجب - في رأي هذا المصحح - أن يكون فاعل الفعل موثقاً « تسهل » ومن الخلل لكل مطلع على هذه المسألة أن الضمير يرجع عادة إلى أقرب اسم مذكور قبله . والفعل يسهل يرجع إليه فيه إلى كلمة « ما » في « مما » وهو اسم موصول عائد فاعل يسهل . و « ما » (الموصولة كلمة مذكورة ولا يرجع إليها إلا ضمير مذكر وهو أمر يشته كلام الفصحاء العرب . فالصواب أن تكتب العبارة بتذكير العائد كما في عبارتي الأصلية التي أباح المصحح لنفسه أن يشطبها ويغيرها .

كذلك غير المصحح أسلوبه في كتابة الهزة مراراً كثيرة عبر الكتاب وعبث بالألف المقصورة في الجموع . ورأني أقول على الوجه الصحيح « فما ضرورة الفصل الأول ؟ » ص ٣٢٠ فأقحم الضمير (هي) الغالط فأصبحت العبارة رغباً عني « فما هي ضرورة » وفيها يرجع الضمير إلى اسم متأخر عنه على وجه الخطأ فضلاً عن أن العربية لا تتطلب ضميراً يتوسط بين اسم الاستفهام المعرب خبراً مقدماً ومبتدأه المؤخر فنقول على الوجه الصحيح « من هذا الرجل » ؟ ولا نقول : « من هو هذا الرجل » ؟ ونقول على الوجه الصحيح : « ما الحكاية » ؟ ولا نقول « ما هي الحكاية » ؟

ومضى المصحح أبعد وأبعد في « صلاة الجهل » التي يتحدث عنها دوستويفسكي في بعض رواياته العظيمة . فقد قلت في ص ٢٢١ « وكثيراً ما يقع علي محمود طه في الغلط الاملائي فيكتب - قسا - بالألف المقصورة » .

فاذا المصحح يضيف في جراءة عجيبة حاشية على كلامي نصتها (الحق أن قسا بالألف المقصورة لأنها ثلاثة ومن القسوة) وقد وقع بعد هذه الحاشية بكلمة (مصحح) وكأنني قد دفعت له أجراً وطلبت إليه أن يصحح لي أخطائي . وواضح للقارئ أن حاشيته غالطة فان قسا ذات الأصل الواوي يجب أن تكتب

بالألف المدودة لا المقصورة . وهكذا شاء الله له أن يسقط في أفنح الغلط
ويقتضح أمام القارئ بتوقيعه بعد أن بقي طويلاً يخطئ متسراً وراء اسمي .

وليس المهم في هذا كله أن هذا المصحح قد خطأ المصحح من كلامي
وأصاره إلى الغلط القادح . وإنما أجد في الموضوع ظاهرة خطيرة تستحق أن
تقف عندها لعلنا نردعها . فإن دار النشر حين تكلف مصححاً بتصحيح
التجارب المطبعية لمؤلف غائب يطبع كتابه تحت غير إشرافه ، لا تريد من
المصحح أن يصحح أخطاء المؤلف وإنما ، على العكس ، تقصد أن ينفذ
المصحح لإرادة المؤلف ويبرز وجهة نظره في كتابه كما قصدها . وهذا المصحح
يجعل أنه عندما يشطب الفعل « ساهم مساهمة » ويضع مكانه « أسهم إسهماً »
الركيك إنما يضع الخطأ على لساني أنا لا على لسانه هو لأنه هو مجرد مصحح
مجهول لن يكتب اسمه في كتابي وإنما ستنسب أخطاؤه كلها إليّ أنا . فما
دخله هو فيما ينسب إليّ ؟ وحتى لو فرضنا جدلاً أن المصحح كان هو
المصيب وأنني كنت أنا الغالطة ، لبقى واجبه في هذه الحالة أن يترك غلطي على
ما هو لأنه يمثل وجهة نظري ويدل على مستواي الفكري . أما هو الذي
يصحح فليس إلا قلماً مجهولاً ولن يحاسبه قارئ واحد في عرض العالم وطوله .

والواقع المحزن أنني ذهبت ضحية المصححين في أكثر من حالة واحدة
عبر حياتي الأدبية . ففي الطبعة الثالثة من (قرارة الموجة) الذي طبع في
القاهرة سنة ١٩٦٨ وأنا في بغداد ، ابتليت بمصحح آخر من هذا الصنف
فلهب يعث بما كتبت ، وأبرز ما تلاعب به إعرابي لكلمة (السين) الملحقة
بجمع المذكر السالم ، فمن عادتني في كتابي كلها أنني أعربها اعراب حين ،
أو اعراب الاسم المفرد بالحركات لا بالحروف فلا أحذف نونها عند الإضافة
بل أقول « سنين الجذب » وأجعل نونها مضمومة في حالة الرفع ، مكسورة في
حالة الجر ، وكذلك أعرضها للتونين . وهو استعمال وارد في الأدب العربي
القديم ومنه حديث لسيّد القصباء الرسول الكريم :

« اللهم اجعلها عليهم سنيئاً كسنيئِ يوسف » .

وفيه نوّن السنين كأي اسم مفرد وثبت نونها عند الإضافة وجرّها بالكسرة .
وقد نصّ ابن مالك في ألفيته على هذا الاعراب بقوله :

وبابه ومثل حين قد يرد ذا الباب وهو عند قوم يطرد

وفيه يزيد ابن مالك فيخبرنا أن جمع المذكر السالم كله قد يعرب اعراب
المفرد لا مجرد لفظ السنين وبابه ومنه قول جرير :

وماذا تبتغي الشعراء مني وقد جاوزت حد الأربعين

بكسر النون في القافية . والظاهر أن المصحح لا يعرف شيئاً من هذا كله
وعندما رأيته أقول (السنين) بضمّ النون حسب اني أجهل القاعدة النحوية
فشطب كلمتي وكتب مكانها (السنون) وبذلك أرغمني على استعمال أمقته
ولا أطيقه فضلاً عن أنه أوقع - فيما أتذكر - اختلافاً بسيطاً في القافية حيث
وردت الكلمة . وقد استأرنني هذا وأزعجني فكُتبت رسالة إلى دار الكاتب
العربي التي طبعت الكتاب أشكو إلى مديرها هذا الطغيان الذي اتصف به
مصحح التجارب المطبعية عندما أقحم على شعري إعراباً لا أستعمله أبداً .
وكنّت أنتظر أن يكتب المدير الفاضل إليّ ويعتذر كما يفعل المنصف الذي
يحترم حق المؤلف في اتخاذ وجهة النظر الإعرابية التي يرضاها . فإذا هو
يجيب بعصية واضحة محاولاً أن يقنعني أن مصححه قد أسدى إليّ يداً لأنه
صحيح لي خطأ . وكأنتي به كان يريد أن أشكره على التلاعب الذي وقع .
ولذلك رفضت أن أناقش هذا المدير مدركة أنه لن يقدّر ما أقول حتى لو
اتضح له أن من حقّي أن أختار الاعراب الذي أشاء . وأنا خير من يعلم أن
بين البشر أشخاصاً لا يمتلكون القدرة النفسية على إعطاء ذي الحق حقه .
ذلك أن تشخيص الحق ، واتخاذ المواقف العادلة من الآخرين ، إنما هو مزية

روحية يعطيها الله لقلته من الناس . أما الأغلبية فان الأهواء التي تطبق مخالفاً على نفوسهم تلعب بهم فلا يرون المواقف إلا في إطار مصالحهم الذاتية ، وقل في الناس من يعترف بالحق ولو على نفسه . ولذلك تركت رسالة المدير (الذي شارك مصححه موقفه غير العلمي) دون أن أرد عليها ، واكتفيت بإعادة اعراب السنين إلى ما أرضاه له في الطبعة الرابعة من (قرارة الموجة) التي صدرت عن دار العودة عام ١٩٧١ .

وما أبعد موقف هذا المدير من موقف مدير معهد الدراسات العربية العالية بعد طبع كتابي عن علي محمود طه عام ١٩٦٥ — وكان المدير هنا هو الاستاذ الحليل محمد خلف الله أحمد الذي قابل شكواي بموقف من العدل والانصاف والموضوعية والتهنم فما كدت أكتب إليه أشكو ما فعل مصحح التجارب المطبعية بكتابي من شطب وتغيير وتشويه حتى أجابني برسالة تقطر رقة وتفهماً واعتذاراً ، موجهاً اللوم الكامل إلى ذلك المصحح المتطفل عارضاً عليّ أن أكتب ما أشاء من تصويبات ليطبعه المعهد ويلحقه بالكتاب إثباتاً لحق المؤلف وتصحيحاً للموقف . وقد أراخني هذا المسلك النبيل وخفف غيظي فجلست وكتبت ملزمة كاملة صححت فيها أكثر الأخطاء وأضفت صفحة تحت عنوان « من أخطاء مصحح البروفات » ذكرت فيها الأصل الذي كتبه والغلط الذي أوقعني فيه المصحح .

لماذا أكتب هذا كله الآن ؟ لست أريد به أن أوجه التفرغ إلى المصححين ، لا والله وإنما أريد أن أساهم في إيضاح واجب هؤلاء المصححين . فان مؤلفين غيري يتعرضون لمثل ما تعرضت أنا له من غمط للحقوق وإظهار للمؤلفين بمظهر الجهلاء . وهي ظاهرة خطيرة يجب أن تُردع .

وبعد فإن كتابي هذا عن علي محمود طه ما زال كتاباً يجهله أغلب القراء لقلة ما طبع منه — على عادة المعهد — إلى درجة أن الأديب السيد خالد محيي

الدين الرادعي عندما أهديته في العام الماضي نسخة منه فوجيء به مفاجأة
ظاهرة فاندفع إلى كتابة مقال عنه تحت عنوان «كتاب مجهول لنازك الملائكة» .
وإنه ليسعدني أن أقدم هذا الكتاب المجهول إلى القارئ العربي مساهمة بذلك
في رفع صوت النقد الأدبي الموضوعي الخالص في وطننا العربي ، مقدمة
زنبقة تقدير ومودة إلى علي محمود طه شاعر الصومعة والشرقة الحمراء .

نازك الملائكة

الكويت

في ٢١ رمضان ١٣٩٤

١٩٧٤ - ١٠ - ٧

مدخل إلى الكتاب

١ - شهرة علي محمود طه وشاعريته

٢ - نظرات في سيرته

القسم الأول

شهرة علي محمود طه وشاعريته

قلما تصلح شهرة الشاعر خلال حياته مقياساً لعظمة شعره وجماله وأصالته وإنما الشهرة عَرَضٌ خارجيٌّ منفصل عن فنِّ الشاعر وجوهر روحه . وفي تاريخ الشعر نماذج كثيرة لشعراء كبار ماتوا وهم محرومون من التقدير الذي يستحقونه ، حتى إذا مضت السنوات تكشفت عبقرياتهم للعصر ونصبت على قبورهم أكاليل الغار . وفي مقابل هذا التقصير المجحف تنبسط في التاريخ نماذج ساخرة لشعراء تافهين ارتفعوا في عصرهم ونالوا من التقدير ما لا يستحقه شعرهم ، ثم مضى الزمن ، وعفى على أسمائهم بغير كيف من النسيان . وإنما تتبع الشهرة التي يحظى بها هؤلاء من ظروف معاصرة لا تتصل بالشعر ، كأن يقف أحدهم موقفاً اجتماعياً يجمع حوله القلوب ، أو أن تثار حوله ضجة لا صلة لها بالأدب ، فيؤدي هذا أو ذاك إلى أن يحسب له الجمهور رصيلاً عاطفياً سرعان ما يرفع شعره بالاقتران . وقلما يستطيع النظامون الذين لا شاعرية لهم أن يميزوا تصفيق العلماء من تصفيق السذج ، وقد كان الجمهور الكبير في كل زمانٍ ومكان قليل الحظ من الذائقة الأدبية المرحفة ، فهو لا يقدر على تمييز المستويات التعبيرية العالية وإنما يأخذ بالمظاهر ويمتدبذ الموضوع فيقع أحياناً في أخطاء غليظة في الحكم والتقييم .

وأما علي محمود طه ، فإن الشهرة الواسعة التي نالها خلال حياته ترتبط ارتباطاً متيناً بجوهر شاعريته وخصائصها البارزة ، بحيث كدنا ندرجها خاصية من خواص هذه الشاعرية تتصل بها وتنبع عنها . ولسنا نقول بهذا إنه نجما من رشاش الأخطاء العامية في الحكم على شعره وتقييمه ، وإنما نريد به الإشارة إلى أن ثمة ارتباطاً مكيناً بين خصائص شاعريته والشهرة التي أتاحت له ، بحيث تكون هذه الشهرة ذات دلالة موضحة تلقي على ميزات فنّه ضوءاً لا بدّ للنقاد أن يلاحظه ويشخصه . ولذلك نبدأ هذه الدراسة بوقفة عند طبيعة هذه الشهرة وما تمثله في شعر الشاعر .

والصفة الكبرى لشهرة علي محمود طه هي السعة ، أعني أنها شهرة عريضة تمتدّ حتى تشمل جمهوراً كبيراً من القراء تختلف اتجاهاته ومشاربه وميوله وآراؤه . فهو ينال حظوة عند الذين يتمسكون بتقاليد الشعر العربي القديم بحيث يحبّون شعره ويختارونه دون أن يتقص ذلك من حظوته عند عشاق الشعر الحديث . وهو أثّر عند ذوي الثقافة المعقدة من القراء بحيث يجدون في شعره مجالاً للتحدث عن كثير مما يحبّون الخوض فيه من قضايا الشعر الحديث واتجاهاته الفكرية ، إلا أنّ ذلك لا يحول دون أن يحبّ علي محمود طه أولئك الذين لم تتح لهم فرص الثقافة العالية فهم ما زالوا ذوي ذائقة بدائية فيها الساذجة والسطحية . وإلى جانب هذه الفئات التي قلّما تجمع على قراءة شاعر واحد نجد فئات أخرى قامت بينها المعارك السجال على صفحات الصحف مثل دعاة ما يسمّونه بالانترام فهوّلاء يجدون في شعر علي محمود طه ما يجعله وارداً في نماذجهم التي يوثرونها بالرضى ، وفي مقابلهم دعاة الفنّ الخالص المتّزه عن الغرض - على حدّ تعبير كانت - وهم أيضاً يوثرون شعره ويحفظونه . ولا شك في أنّ هذا الإجماع لا يقع مصادفةً ، وإنما تنهض وراءه مقومات في شعر الشاعر تجعله أثراً عند هذه الجماعات المختلفة التي لم يوكف اجتماعها على الإعجاب بواحد .

أما المحافظون الذين يقدمون الصورة القديمة الصافية لشعرنا العربي - وقد بقيت تنقل ثابتة من صفحة إلى صفحة في تاريخ آدابنا - فإنهم راضون عن علي محمود طه لأنه رفض في أغلب الحالات أن يخرج عن أسلوب الشطرين ، وحرص على القافية الموحدة في كثير من شعره بحيث اضطرت - أحياناً - إلى إشباع حنيه إلى شعر المقطوعة باستعمال أساليب أخرى غير تنويع القافية ، وبذلك نشأت في شعره ظاهرة طريفة هي - في حدود علمي - غير موجودة في شعر سواء من شعراء العصر . وستفصل هذا في الفصل الذي ندرس فيه الوزن والقافية في شعره . يضاف إلى ذلك أنه أبى أن يقع في تلك الزلة العروضية التي شاعت في أيامه ، وأعني المزج بين بحر من بحور الشعر العربي أو أكثر في قصيدة واحدة ، خلافاً لما تقبله الأذن السليمة . وقد احتسب هذا الإباء مزية للشاعر لأن شعراء معروفين مبدعين مثل جبران وأبي ماضي وأبي شادي قد وقعوا في هذا المزج وربما دعوا إليه أحياناً . فلقد مزج جبران خليل جبران بين وزنين في قصيدته « المراكب » كما يلاحظ في هذا المقطع منها :

والعدل في الأرض يبكي الحنّ لو سمعوا
به ويستضحك الأموات لو نظروا
فالسجن والموت للجانيّن إن صغروا
والمجد والفخر والإثراء إن كبروا
فسارق الزهر مسمومٌ ومحتقرٌ
وسارق الحقل يدعى الباسلُ الخطر^(١)
وقاتل الجسم مقتولٌ بفعلته
وقاتل الروح لا تدري به البشرُ

(١) لا يخفى أن الصواب نصب « الباسل الخطر » هنا على المفعولية ولا وجه لرفع -

ليس في الغابات عدلٌ لا ولا فيها العقاب
 فإذا الصفصاف ألقى ظله فوق السراب
 لا يقول السرو هذي بدعةٌ ضدّ الكتاب
 إن عدلَ الناس ثلج إن رأته الشمسُ ذاب
 أعطى الناي وغنّ فالفنا عدلُ القلوب
 وأنين الناي يبقى بعد أن تفتى الذنوب (١)

إن هذا المقطع ، مثل سواه في قصيدة « المواكب » ، يبدأ بالبحر البسيط ويتنهي إلى مجزوء الرمل ، وهما بحران غير متجانسين وإنما كان جبران عمولاً بأنغام فلسفته الغنائية الرائعة فلم يلاحظ عمق الانحدار من البسيط إلى الرمل . وفي مثل هذا المزج وقع إيليا أبو ماضي وذلك حيث يقول :

أطار عني النوم صوتٌ في الدجى كأنه دلممةُ الشلالِ
 يصرخ والريح تردد الصدى في أذن القضاء والتلالِ

يا ليلُ قف هنيهةً قبالي

تري البرايا وأرى الليالي

أنا الشادي أنا الباكي أنا العاري أنا الكاسي

أنا الخمرة والبدن أنا الساقى ، أنا الحاسي (٢)

وقد جمع فيه أبو ماضي بين بحر الرجز وبحر المزج وهما متنافران بحيث مزق تجاورهما ، في كل مقطع ، وحدة القصيدة الموسيقية . وإذا كان جبران وأبو ماضي قد اكتفيا بهذا المزج بين بحرين ، فإن أحمد زكي أبا شادي قد تخطى ذلك إلى الدعوة الصريحة إلى ذلك في أسلوب سماه بالشعر الحر (٣) .

(١) المواكب . جبران . (مطبعة المتاهل . بيروت ١٩٥٠) ص ١٥ .

(٢) الجداول لإيليا أبي ماضي . (مطبعة مرآة الغرب - نيويورك ١٩٢٧) ص ٥٢ .

(٣) أرجو أن يكون واضحاً أن هذا الاصطلاح لا صلة له باصطلاح الشعر الحر الذي أطلقت على شعر يرتكز في وحدته على التفعيلة دون الشطر ، بشرط المحافظة على بحر واحد في القصيدة . وليني كنت أدري بدعوة الدكتور أبي شادي هذه إذن لتحايت استعمال الاصطلاح ، حرصاً على ألا يختلط بين دعوتي ودعوته التي لا أستطيع قبولها لا في الشعر الحر ولا في شعر الشطرين .

ولقد كان علي محمود طه ، وهو يرفض هذه الدعوة إلى المزج بين البحور ، أرهف سمعاً شعرياً من زملائه ، ولا يقدح هذا في سمو شاعرية أبي ماضي وجبران وهما من كبار شعراء العصر ومبدعيهم . ولعل ابتعادهما في المهجر الثاني وراء البحار قد أبعدهما عن جو الشعر العربي القديم بحيث حال ذلك دون أن ينضج لهما سمعٌ عروضي صاف يلتقط ما هو دقيق من لفحات الوزن . والشعراء يتفاوتون في قوة أسماهم . وقد شاع في عصرنا هذا الضعف السمعي ، وخاصة بعد أن وقع فيه هؤلاء الكبار الموهوبون فأصبح من المألوف أن تكون قدرة الشاعر على إبداع المعاني والصور أغزر من قدرته على تحسس الأوزان والأعاريض . وذلك مؤسف . وعقيدتنا أنه سائر إلى الزوال لمجرد أن الأمة العربية تسير صعداً نحو غدٍ أعظم وأكمل من ماضيها القريب .

• • •

ومهما يكن من أمر الأسباب والظروف فإن علي محمود طه لم يقع في هذا المزلق (باستثناء حالة واحدة لها حيثيات سندكرها في موضعها من الكتاب) فأبى أن يجمع بحرين في قصيدة واحدة ، وبذلك كسب تلك الطائفة من القراء الذين لم تكن عليهم قواعد القصيدة العربية فعزفوا عن قراءة ما يحالفها من شعر ، وبقي علي محمود طه يقرأ بينهم باستمتاع ولا كبار .

وأما عشاق الشعر الحديث فإن علي محمود طه ينال الخطوة عندهم لأنه جدد مضمون القصيدة العربية ونقله إلى أفق الحياة المعاصرة وخطا في ذلك خطوة يذكرونها له المؤرخ الحديث بالثناء والتقدير . ولا ريب في أنه لم يكن أول من فعل هذا فقد سبقه وعاصره جبران وأبو ماضي ومحمود حسن إسماعيل وعمر أبو ريشة وأبو القاسم الشابي ومحمد عبد المعطي الممشري وفوزي المعلوف وسواهم . غير أن قصائده قد جمعت حولها من قلوب القراء أكثر مما أتيج لهؤلاء الشعراء الكبار ، ولم يكن سبب ذلك أن شاعرياتهم دون شاعريته ،

فهم بمجموعهم شعراء مبدعون لهم موهبة وأصالة ، وإنما يكمن السبب في أنه جمع في شعره نسباً متناسقة من الواقعية والخيال ، فلا واقعيته بلغت مستوى الخفاف والغلظة ولا خياله صعد إلى ذروة شاهقة لا يصلها الجمهور . وقد كان في أيامه اتجاه واضح نحو ما يسميه أدباؤنا بالرومانسية ويقصدون به العاطفية الغنائية والكآبة والخيال وشيئاً من الاعتزاز بالشعر والعزلة . وقد لاح هذا الاتجاه أوضح ما يكون في شعر علي محمود طه بحيث كان خير ممثل للعصر .

أما جبران وإيليا أبو ماضي فإن علي شعرهما مسحة ذهنية ، وفيه شيء من الصرامة في التعبير والقطعية الحازمة لا تفوت الناقد ملاحظتها . وتبدو هذه النزعة في معاني القصائد وصياغتها معاً ، وذلك يجعل شعرهما متعة للخاصة من المثقفين ، ولذلك لم يصبح أيّ منهما شاعر جمهور مثل علي محمود طه^(١) .

وأما محمود حسن إسماعيل فقد كان وما زال شاعراً « تصوف » تعابره و « تبتل » صوره إذا أنا استعرت لغته . إن ألفاظه تعيش حياة من الفكر قبل أن ترد في شعره وذلك يجعله أقرب إلى أن يكون شاعر الخواص حتى من جبران وإيليا أبي ماضي .

يضاف إلى ذلك أنه في أغلب قصائده يضع الإحساس بهيكل القصيدة فيغوص في بحر من الصور يعرقل الشكل العام للقصيدة ويجعلها على شيء من الغموض والعسر . وهذا هو السبب في أنه لم يكن قط شاعر جمهور وإنما بقي شعره متعة قليلة منتخبة من القراء .

وأبو القاسم الشابي لم يكن يوماً شاعراً يمثل رأي الجمهور الكبير في الشعر لأنه يفرق في لحنج موأرة من العواطف المشتعلة تكاد تغلو من عصر الفكر

(١) يجدر بنا أن ننبه إلى أننا نتحدث هنا عن شعر جبران لا من نثره . أما نثره فهو مليء بالغموض الدافقة حتى تكاد الأعماق الذهنية فيه تصبح ثانوية . وقد تناولنا النزعة الذهنية في شعر إيليا أبي ماضي في فصلين نشر الأول منهما في مجلة (الأدب) في القاهرة سنة ١٩٥٩ ونشر الثاني في مجلة (شعر) ببيروت سنة ١٩٥٧ .

والواقع كل الخلو. ولعلما تطبق أغلبية الناس هذا الإغراق العاطفي الذي يحرق النفس ويدفع بها ضحية على مذبح الحب والجمال. ومثل أبي القاسم في هذا زميله الموهوب محمد الممشري وقد اندفع في دروب الخواص متأثراً فيما يلوح بشاعره الإنكليزي الأثير «جون كينس» مرتفعاً مثله إلى آفاق الجمال المجرد الذي يجعله أعلى من المستوى العام للعصر بحيث لا يمثله ولا تندفع إلى قراءة شعره الجماهير.

ولقد ساهم علي محمود طه - مع زملائه - مساهمة كبيرة في تجديد الشكل الصياغي للقصيدة العربية. وكان الشعراء قبل عصرنا يسبرون على نهج الأسلاف في اعتبار القصيدة مجموعة أبيات متجاورة يستقل الواحد منها عن الآخر إلى درجة تسمح ببناء النقد الأدبي على استحسان هذا البيت أو ذاك بحيث يصح أن يفضل شاعرٌ على شاعرٍ بمجرد بيت قاله. وكانت القصيدة - على هذا الاعتبار - تضم مجموعة من المعاني تتعلق بالموضوع لا يربطها رابط عضوي يشدها من الداخل. وقد بقي هذا الأسلوب غالباً حتى على شعر شوقي صاحب الفضل الكبير في ضروب كثيرة من التجديد، فإن شعره بقي «شعر بيت» ولم يخرج إلى آفاق القصيدة ذات الإطار إلا نادراً. ولقد خطا علي محمود طه خطوة كبيرة في طريق القصيدة الموحدة المصوغة في هيكل وله قصائد تبلغ القمة في هذا مثل «رجوع الهارب» و«أغنية ريفية» و«القمر العاشق» و«التمثال» و«انتظار» و«الله والشاعر» وسواها^(١).

وعلي محمود طه - كما ذكرنا - شاعرٌ يقرأه المثقفون الذين يهتمهم أن يكون محتوى الشعر المعاصر على شيء من عمق الفكر وبعد المعنى. وهؤلاء يقرأون شعره لما فيه من رموز، وصور، وعواطف مصقولة، وذاتية متفردة أصيلة يملكها شاعرٌ ذو ثقافة حديثة فيها غير قليل من تعقيد العصر وبعد آماده الفكرية.

(١) لتفصيل يرجع القارئ إلى كتابي «تضايأ الشعر المعاصر» المطبوع في بيروت سنة ١٩٦٢ ص (١٩٩ - ٢٢٧).

ومن هذه النخبة التي قرأ شاعرنا طائفة من النقاد المجدين مثل أنطون غطاس كرم الذي رأى في شعره ملامح من الرمزية وإن لم تكن كاملة فقال : « فراه في شعر علي محمود طه يأتي فلذات تقلها صور متحركة متجردة ، فيها النغم الإيحائي متراجماً مع أظلال المعاني ، وروى الطيف الخفيف على الألوان ، والاستعارات المرشحة والتشابه وقد سقطت عنها أدواتها » . وما يأخذ الكاتب بعد ذلك على الشاعر منظور إليه من وجهة نظر المذهب الرمزي لا من وجهة نظر « الشعر » على العموم . ولعل الناقد القاضل يشاركنا الرأي بأن بساطة هذه الرمزية التي اصطبغ بها شعر علي محمود طه « خفتها » هي التي جعلته أوسع شهرة من شعراء الرمزية المعنّين الذين ذكرهم مثل سعيد عقل الذي يبقى شاعراً يقرأه الخاصة ولا يعرفه الجمهور .

وإذا كانت الكثرة الكبيرة من القراء تختلف مع النخبة المثقفة في اتجاهاتها ، لما يغلب على ذوقها من عموم وتحفظ وإثارة للشعر السهل الذي لا تغور أعماقه بحيث تبعد ، فلننا تتفق مع النخبة في إثارة شعر علي محمود طه وذلك بسبب الغنائية القوية التي يتسربل بها حتى أعرق شعره ، مثل قصيدته « التمثال » التي يرمز فيها إلى الأمل الإنساني وصلته بالزمن في حبكة شعرية بديعة . ومثل قصيدة « رجوع الحارب » وهي صورة منغومة بموسيقى للفكرة الفلسفية حول علاقة الحب بالحرية . وأغلب الظن أن القارئ الذي يلتبس الشعر المألوف المعاني ، السهل الألفاظ لا يفهم المضمونات الفكرية في هذا الشعر العالي ، إلا أنه مع ذلك يقرأه ويحبه لأنه يملك إلى جانب العمق والرمز — مما لا يفهم هذا القارئ — موسيقى عذبة وصوراً لدنة حلوة وعواطف إنسانية مما يتحسس كل إنسان في بساطة فطرته . وهذه القدرة على الجمع العبقري بين الموسيقى والعمق خاصية يملكها عظماء الشعر وحسب .

وأما اتفاق أنصار الالتزام وأعدائه على الإعجاب بشعر علي محمود طه فأغلب الظن أن سببه يكمن في سعة أفق الشاعر وتنوع موضوعاته . ذلك أنه

لم يقصر شعره على اتجاه معين وإنما فتحه لشمس الحياة وظلامها وهوائها وعطرها فكذب في كل ما تنسج له حياته من معان وأجواء دون أن يقتصر على جانب واحد أو جانبيين كما يصنع سواه . وهو في هذا يخالف أولئك الذين يختصون بتصوير جهة واحدة من جهات الحياة مثل الشاعر سليمان أحمد العيسى الذي وهب شعره للتغني بالقومية العربية أروع غناء فكان شعره ساعة حية يتحرك عقرباها مع دقائق قلب العروبة النابض . ومن هؤلاء المختصين الشاعر نزار قباني وقد قصر شعره على وصف الحب وأجوائه وأحاسيسه ، على جمال فاتق في التعبير ، وغزارة موهوبة في الصور ، مع كثير من الإسفاف والشناعة الخلقية تنتقص من جمال شعره . ولا يقدح في هذا الاختصاص بجانب واحد ، ما قد تصبح لسليمان من مناسبة عاطفية نادرة ينظم لها قصيدة حب ، ولا ما قد ينظم نزار قباني من شعر اجتماعي أو سواه . وأما علي محمود طه فإنه قد كذب في كلا الاتجاهين بحيث يصح أن يصنف شاعر حب وشاعر سياسة ، لأنه كلاهما ولأنه شاعر اتجاهات أخرى ستذكرها في موضعها من الدراسة . وقد كانت هذه الخصلة عاملاً مساعداً في وثوب شهرته إلى أوساط كثيرة ما كانت لتصلها لولاها .

. . .

وفي مقابل هذه الشهرة الواسعة لم يحظ علي محمود طه بعد بدراسات جيدة عن شعره ، إلا إذا استثنينا اليسير النادر . نعم ، لقد كتب في الثناء على قصائده كثيرون وخاصة بعد صدور ديوانه « ليالي الملاح الثالث » سنة ١٩٤٠ ولكن أغلب تلك الكتابات كانت على مستوى التعليق المعجب الذي يستعرض القصائد بالاعتطاف منها دون أن يفرض في أحكام نافذة لها صفة العمق والثبوت وقد خص الشاعر بصفحات معدودات لا تصل في أحسن حالاتها إلى أكثر من ثلاثين صفحة في بعض كتب الدراسات الأدبية الرصينة التي تتناول الشعر المعاصر . وذلك قليل في حق شاعر مثله يستحق أن تفرد لدراسة شعره كتب كاملة ينصرف مؤلفوها إلى تقييم جوانب شعره وأسلوبه وآرائه وحياته .

ولاني لأرجو أن تكون هذه الدراسة ، على ما يشوبها من نقص وقصور ، مثاراً لدراسات جديدة عن علي محمود طه ، وأرجو فوق ذلك أن ينشط أصدقاء الشاعر إلى تسجيل ما يعرفون من تفاصيل سيرة حياته ، وجمع ما قد يكون كتب من رسائل أدبية وسواها مما قد يلقي ضوءاً على شعره . وبذلك يعينون النقاد على دراسة شعره من جوانبه النظرية . وأرجو ألا يخفى أن كل ما في هذا الكتاب يتناول الجانب الفني من شعره ، دون أي ارتكاز إلى حياته . وسبب ذلك واضح فلا أنا قد عرفت الشاعر معرفة شخصية ، ولا سيرة حياته قد كتبت . وقصاري ما أعرف عن وقائع حياته ، تلك الصفحة التي أثبتتها الناقد الفاضل الدكتور شوقي ضيف في كتاب (الأدب العربي المعاصر في مصر) وقد أشرت إليها غير مرة في ثنايا هذا الكتاب .

وبسبب هذا النقص في ما نعرف من حياة الشاعر ، أجديني أحس بالخرج من أن يكون قد وقع لي استنباط استخلصته من نصوص شعره ، ثم تكشف الأيام أنه لم يكن دقيقاً وأن تفاصيل حياة الشاعر تنقصه . ومن الشعراء من يعبر عن أشياء يتمناها فيصفها وكأنها واقعة مع أن واقع حياته يناقضها كل المناقضة .

ومهما يكن من شيء فإن دراستنا هذه لا تتصل بسيرة حياة الشاعر وإنما هي دراسة نقد وتقييم لشعره وحده ، فإذا مست أحداث حياته فإنه مساس عرضي جانبي . وما دام حسن النية إزاء الشاعر وشعره موفوراً وفرة أنا مطمئنة إليها كل الاطمئنان ، فعسى أن أكون في استنباطاتي غير بعيدة عن الوقائع التفصيلية لحياته . وأسأل الله أن يضفي خصوبة العمق والإبداع على ما أكتب ، لعل وردة فكرية حمراء تنفتح بالعطر واللون فأهديها إلى هذا الشاعر الفذ الذي لم ينل حقه من التقدير .

نزارك الملائكة

البرسة في ١٦ / ١١ / ١٩٦٤

نظرات في سيرة الشاعر

كان مولد الشاعر علي محمود طه في أوائل القرن العشرين سنة (١٩٠٢) في بلدة المنصورة بمصر وكانت أسرته على شيء من اليسار والثقافة . وفي طفولته دخل « الكتاب » ثم المدرسة الابتدائية . ولم ينل تعليماً ثانوياً كاملاً وإنما اكتفى بما درس في مدرسة الفنون التطبيقية التي التحق بها بعد المرحلة الابتدائية وتخرج فيها سنة ١٩٢٤ وعمره إذ ذاك اثنان وعشرون سنة ، ومن ثم عين في هندسة المباني بالمنصورة ، وهي وظيفة شغلت من حياته سنوات كثيرة .

ونلاحظ من مراجعة برنامج دراسته هذا أن الدراسة الثانوية قد فاتته ، وبذلك ضاعت عليه الفرصة التي يبني فيها الطالب المعاصر ذهنه العلمي ويروضه على التفكير المعقد . فإن المرحلة الثانوية تقدم للطالب معلومات عامة تلخص له كل ما هو أساسي في مواد العلوم والآداب ، وبذلك تتيح له فرصة لتكوين أساس فكري له صفة الشمول ، حتى إذا تفرغ فيما بعد للتخصص والاطلاع الشخصي أتبع له ذلك على خير وجه بما يملك من علم سابق بموضوع الاختصاص ، وبما يختزن في ذهنه من أسس العلوم الأخرى التي توسع آفاق ذهنه وتعينه على الموازنة والاستنباط . وهذا النقص في دراسة شاعرنا قد فوت عليه أن ترسخ قلمه في معرفة قواعد العربية وآدابها وذلك أمر نلاحظ

مظاهره في أجزاء ديوانه بما يفوته من المعاني المضبوطة ، للألفاظ ، وبما يقع فيه من غلط نحوي وإملائي ولغوي .

وأهم ما تميّزت به المرحلة التالية من حياته حين كان يشتغل بهندسة المباني جولات في محيط المنصورة والبلدان المجاورة لها مثل دمياط وقرية السنانية ومصيف رأس البر ، وبحيرة المتزلة . وقد وصف هذه المشاهد في قصائد ديوانه الأول البديع « الملاح التائه » ومنها قصيدة « في القرية » التي صوّر فيها سنانية دمياط وهذا مقطعٌ منها يذكر فيه عهوده في هذه القرية بكثير من الحنين واللفتة :

أزهرن في ظلّ لديبه وربّ	إني لأذكر حقننا وليالي
تحت العرائش في ظلال الوف	ومراحنا بقرى الشمال وكوخنا
متعاقبات سابغات القسوف	نلقى الخمائل بالخمائل حولنا
حلّم يرفقه عنه بالتشويق	ذكرى الطفولة أنت وحلك للصبا
قصر التواء به وطال وقوفي	يا ربّ رسم من ربوعك دارس
في الأرض منفرداً بغير أليف ^(١)	إني طويت العيش بملك ضارباً

ونحن نستدلّ من هذه القصائد وسواها في « الملاح التائه » أن علي محمود طه قد عرف الحبّ في هذه الفترة من حياته وسعد به سعادة روحية عميقة ملأت كيانه وفجّرت نبع شاعريته . على أن تلك القصائد تدلّ أيضاً على أنه إنما نظمها بعد انصرام ذلك الحبّ وضياح أيامه وأفراحه ، فهو يعني ليتأوّه ويحنّ ويتذكّر ومن ثم فإنّ حكايات الحبّ تبدو لنا من وراء زجّاج الذكري يغم عليها الدمع والضباب . وإني لأميل إلى أن يكون الشاعر قد أتلّف قصائد سابقة لهذا الديوان صوّر فيها ذلك الحبّ خلال « التجربة » وإنما امتنع عن

(١) ديوان الملاح التائه « الطبعة الثانية - القاهرة ١٩٤١ » ص ١٨٩ .

نشرها لأنها لاحت له فجأة مثل شعر كل مبتدئ . على أن هذا ليس أكثر من افتراض لا سبيل إلى القطع به ما دمنا لا نعرف السيرة المفصلة لحياة الشاعر النفسية والعاطفية . كل ما نعرفه ويحق لنا أن نتحدث عنه هو القصائد المنشورة في « الملاح الثالث » ، وفيها فرة عتاب لحبيب يخاطبه الشاعر بضمير المذكر ، ومن هذه القصائد نفهم أن صفاء الحب قد مضى وعهود السعادة قد تبددت وضاعت وحل مكانها البعد والظلام والكآبة ومثل ذلك مما نجد في هذه الأبيات الجميلة :

يا صخور الوادي يضحّ عليها الـ	بحر في جهشة المحبّ الفيور
يا رمال الكتبان تنفش فيها الريح	أسطورة الحياة الغرور
يا حفاف الأمواج تحلم بالإيب	ناس من كوكب الماء الصغير
يا نسيم الشمال يعبث بالرعد	ويهفو على الرشاش الشير
أنت يا من شهدت فجر غرامي	ووعيت الغداة سرّ الدهور
أين أخفيت أسياي اللواتي	نزعتها مني يد المقدور
أحماها الزمان أم حجبتها	من عوادييه ماحيات البلور
بدلتني الأقدار منها بلبل	ملحم الآفاق جمّ السور
غشي العين ظله وتمشت	في دمي منه رعشة المقرور
لك يا شاهدات حبي أتيت الآ	ن أقضي حقي الوداع الأخير
فانظري ما ترين غير شقي	طاف يبكي بالشاطئ المهجور ^(١)

إن في هذه الأبيات نفماً من الحزن والأسى لا يخفى ، فضلاً عما تشر إليه من حسّ مشوب وشاعرية مبشرة تفتتح زائخة بالحياة والخصوبة . وتدلّ الأبيات — فوق ذلك — على ما في طبيعة الشاعر من وفاء لمشاهد الصبا وتعلق بها ، وتلك صفة نلمسها في مواضع كثيرة من ديوان « الملاح الثالث » ومنها

(١) المصدر السابق قصيدة الشاطئ المهجور ص ١٤٦ .

ما يذكر في قصيدة « الأمسية الحزينة » وقد قدّم لها بأسطر من النثر قال فيها :
« هنالك بين الأمواج الزرقاء تمتدّ برزخ من الرمال بين شاطئ البحر الأبيض
وبحيرة المتزلة ، حيث تشرف أكواخ أشتوم الجميل من بوغازها الصامت على
آثار قلعة منهدة جلسنا عليها أيام صبانا نمرح في أمسية هائلة بين رمال وصخور
وأمواج . زرنا هذه البقعة ذات مساء قريب في جوّ عاصف فهاجت بنا ماهاجت
من أحلام وآمال اطردت في هذه القصيدة نحيّة الروح إلى أمسياتها المحزونة :
وهذه افتتاحية القصيدة فيها الدلالة على حسّ الشاعر الرهيف وتعلقه بالماضي .

جددت ذاهب أحلامي وليلاتي	فهل لديك حديث عن صباياني
للحبّ أول أشعار هتفتُ بها	ولجمال بها أولى رسالاني
يا كعبة لخيالاتي وصومعة	رتلتُ في ظلّها للحسن آياتي
عليك واديّ أحلامي وقفتُ أرى	طيف الحوادث تمضي بعد مأساة
آوي إلى جنبات الصخر منفرداً	أبكي لأمسية مرّت وليلات
قد غيرتنا الليالي بعدها سبراً	وخلفتنا العوادي بعض أشنات
تلفتُ القلبُ في ليلاء باردةٍ	يبكي لباليك الغرّ المضيئات
وذكرياتٍ من الماضي يطالعها	بين الحقول وشطآن البحيرات ^(١)

ويبدو على هذه القصائد تأثر واضح بشعر الشاعر الفرنسي لامارتين ،
تعبّره حدة العاطفة في بكاء انصرام الزمن وتغيّر الأشياء . ويؤيد هذا ما
نراه من ترجمته لقصيدة « البحيرة » المشهورة .

وفي هذه الفترة انصرف الشاعر إلى دراسة الأدب الفرنسي دراسة شخصية
اعتمد فيها على نفسه . ولعلّ ذلك كان بتأثير من صديقه الكاتب المعروف
أحمد حسن الزيات مترجم « روفائيل » ، وهو من أدباء المنصورة ، وقد

(١) المصدر السابق ص ١٣٢ .

أهدى إليه الشاعر فيما بعد ديوانه « زهر وخمر » ، والظاهر أن صلة من الصداقة والودّ قد قامت بين الكاتب والشاعر في تلك الأيام ، وكان من ثمراتها ترجمة « البحيرة » للامارتين ، وقد استطاع علي محمود طه فيها أن يلتقط روح القصيدة وجوها التقاطاً رائعاً ، على الرغم من أنه قد يجوز في تفاصيل المعاني أحياناً .

ومهما يكن من أمر ، فإنه قد اندفع إلى دراسة الأدب الفرنسي في هذه المرحلة من حياته الأدبية ، ويبدو لنا أنه كان شديد الطموح إلى أن يكتسب ثقافة أدبية واسعة يدفعه إليها حبه العميق المتحمّس للشعر وإيمانه بشاعريته . ونظنه قد حقق جانباً من طموحه هذا ، فإن شعره على العموم يعكس ثقافة مقبولة بين شعراء أيامه . ولئن كانت صفة هذه الثقافة هي الامتداد لا العمق ، فلقد كان سبب ذلك ما فاتته من دراسة علمية دقيقة كما أسلفنا .

وفي تلك الأيام من حياة الشاعر ، ما بين سنة ١٩٢٧ و ١٩٣١ كان في المنصورة شعراء آخرون يشبّون إلى مدارج الشعر مع علي محمود طه وهم إبراهيم ناجي ، وصالح جودت ، ومحمد الممشري .

وقد نشأت بينهم صلة من الصداقة الأدبية فكانوا يجتمعون في الأماسي على النيل ويتحدثون في موضوعات الشعر والأدب . ومن آثار هذه الصداقة أن لكل من علي محمود طه وإبراهيم ناجي قصيدة عنوانها « صخرة أملتني » ، وذلك أمرٌ يُشعر بأن الموضوع قصة ما . ولعلهما قد زارا هذه الصخور معاً فكتب كل منهما قصيدة لها . وإني لأجدني أتساءل : من منهما هو الذي أطلق هذا الاسم الجميل على الصخرة ؟ على أن القصيدتين وقد اتفقتا على العنوان المُلهِم قد اختلفتا في الموضوع والأسلوب والعاطفة اختلافاً يبيّن فكانت قصيدة إبراهيم قصيدة حب فيها الذكرى والحنين والأمل المتحرّق بينما سرى عرق الفلسفة والتأمل في قصيدة علي محمود طه فانتهت إلى عوالم

الفكر والروح وراء المادة والحياة اليومية . أما إبراهيم ناجي فإنه يتذكر اللقاء في ظل صخرة الملتقى وما صار إليه الحب من فراق فيغرق الصخرة في سيل من مشاعره وحواشيه الرقيقة :

سألتك يا صخرة الملتقى	متى يجمع الدهر ما فرقسا ؟
فيا صخرة جمعت مهجتين	أفأءا إلى حسنهما الملتقى
إذا الدهر ليج بأقداره	أجدًا على ظهرها الموثقا
قرأنا عليك كتاب الحياة	وفض الهوى سرها المغلقا
نرى الشمس ذائبة في العباب	وننتظر البدر في المرتقى (١)

وأما علي محمود طه فإنه يرى في الصخرة عوالم بعيدة من الأسرار لأنها ملتقى البحر والصحراء ، تلتقي عندها رموز الحياة والموت وتستثير في نفس الشاعر من المعاني ما يفرقه في بحر من التأمل والفلسفة :

جاورتها الصحراء تستشرف الموقر المحيط جنب الفلاة
أبدیان قد أفاء اليها لم تجتمعها يد الحادثات
وجدا الملتقى عليها فقرا بعد آباد فرقة وشتات (٢)

وما لبث علي محمود طه ، أن اتصل بالصحافة الأدبية في القاهرة ، وقد صادف في تلك الأيام صدور مجلة (أبولو) سنة ١٩٣٢ ومجلة الرسالة سنة

(١) نسخنا هذه الأبيات من كتاب صالح جودت (ناجي ، حياته وشعره) المطبوع في القاهرة سنة ١٩٦٠ (ص ٥٦) ومن هذا المصدر نفسه استقينا المعلومات عن علاقة الشاعر بناجي والمصري وصالح جودت نفسه . وقد وجدنا المؤلف لا يشير إلى أن لعل محمود طه قصيدة عنوانها (صخرة الملتقى) فلا ندري أهو ملتفت إليها أم لا . ولعله يستطيع أن يفيدها بشيء . يفسر هذا الاشتراك في العنوان .

(٢) ديوان الملاح الثالثه ص ١١٤ .

١٩٣٣ ، فراح الشاعر يكتاتهما وبدأ اسمه يعرف في أوساط الأدياء^(١) . وسرعان ما أتاحت له فرصة للانتقال إلى القاهرة والعمل بوظيفة في وزارة الأشغال . وهناك استطاع أن يقدم أول مجموعة من شعره إلى المطبعة في ديوان سمّاه « الملاح التائه » صدر في القاهرة سنة ١٩٣٤ وقد أهده : « إلى أولئك الذين يستهويهم الحنين إلى المجهول ، إلى التائهين في بحر الحياة ، إلى رواد الشاطئ المهجور » ومن هذا الإهداء نستطيع أن نستخلص روح الشاعر في هذه الفترة ومضمونات شعره .

ولا بدّ لنا هنا أن نلفت النظر إلى حقيقة لا نرى أحداً غيرنا يقف عندها وهي أن ديوان « الملاح التائه » ، وهو الديوان الأول للشاعر ، قد صدر حين بلغ الشاعر الثانية والثلاثين من عمره . وهذه سن عالية إذا قسناها بتاريخ أول مجموعة شعرية تصدر لشاعر . فقد توفي أبو القاسم الشابي عن ستة وعشرين عاماً فكل شعره مكتوب قبل هذه السن ، وقد صدر ديواني الأول (عاشقة الليل) وعمرى أربع وعشرون سنة . ومثل هذا شائع في تاريخ الشعر العربي وسواه . وما يهنا من دلالة هذه الظاهرة في سيرة علي محمود طه أن « الملاح التائه » لم يكن شعر فتى يافع في حدود العشرين ينظر إلى الحياة في سداجة الصبا ولهفته ، وإنما كان شعر رجل ناضج بحيث عبر عن عواطفه وآرائه تعبيراً يمثل شخصيته تمثيلاً مقبولا . ونحن نلح على هذه النقطة لأننا سنحتاج إلى الوقوف عندها في فصول تالية من هذا الكتاب .

وخلال السنوات التي أعقبت صدور « الملاح التائه » اتسعت شهرة الشاعر

(١) استقينا المعلومات الصلة القليلة من مولد الشاعر ودراسه ووظائفه من كتاب الدكتور شوقي ضيف (الأدب العربي المعاصر - في مصر ، دار المعارف ١٩٥٧) ص ١٣٥ ، وأينا غيرنا من التقاد أخذ عنها أيضاً ، وهي مركزة على قصرها الواضح التي جعلها لكتبة من الكتاب صفحة ونصفاً .

وفتحت كبريات الصحف صدورها لشعره وكان ينشر قصائده في الرسالة والثقافة والمقتطف والمقطع والأهرام والدستور والسياسة الأسبوعية وسواها . وفي صيف عام ١٩٣٨ وقع له الحادث الذي كتب له أن يقلب حياته وشعره وهو سفره إلى أوروبا للاصطياف حيث زار إيطاليا ووقف بمدينة فينيسيا وحضر ليالي « الكرنفال » .

ومن هذه الزيارة نبتت قصيدته المشهورة « أغنية الخندول » التي نشرتها مجلة المقتطف في حينها . وقد أحدثت هذه الأسفار أثراً قوياً في نفسه فخلقت في شعره اتجاهات جديدة إلى المرح والعبث والتنقل ومصادق هذا ما تقرأ له في قصيدته « بحيرة كومو » :

شاعرَ النيل طفُ بها غنَّها كلَّ مبتكر
الثلاثون قد مضت في التفاهات والهذر
فترودُ من النعيم لأيامك الأخر
أين وادي النخيل أم قاهرياته الغرور
لا تقل أخصب الثرى فهنا أورك الحجر
ههنا يشمر الحماد ويوحى لمن شعر^(١)

ونحن إنما نقف عند هذه القصيدة في تعليقنا على سيرة الشاعر لأننا نجد فيها نقطة التحول في هذا الجانب من عواطفه . فكأنها جرس يدقّ منبهاً إلى أن معالم الطريق قد تغيرت فجأة . وكان عمر الماضي في « وادي النخيل » ستاً وثلاثين سنة لا ثلاثين كما يقول وقد اضطره الوزن إلى هذا التساهل في مسألة العمر . وعلى شاطئ بحيرة كومو خلع علي محمود طه هذه السنوات وسمّاها « تفاهات وهذر » دون أن يستشئ منها حتى ديوانه الحميل والملاح التائه ،

(١) ليل الملاح التائه القاهرة . الطبعة الخامسة (وهي لا تحمل التاريخ ولا اسم المطبعة) ص ٥١ .

الذي هو في رأينا خير شعره على الإطلاق لا يدانيه إلا مجموعة من قصائد الديوان التالي له « ليالي الملاح التائه » الذي يحمل بقايا من روح تلك الفترة الموهوبة الأولى من حياة الشاعر ، فترة الشباب والخصوبة .

وتدلّ المظاهر ، كما تصورها قصائد ليالي الملاح التائه ، على أن ذلك الحب الروحاني الجميل الذي عرفه الشاعر في المرحلة الأولى ، قد نسي وانشغل عنه الشاعر منذ اليوم بأوربية تروح وأوربية تأتي : أنصاف أدبيات وشاعرات وراقصات من بافاريا وغارسوفيا واسكندنافيا وأميركا . لكل رحلة صديقة ، ثم يذهب الصيف وتنصرم الذكري فلا تترك حتى شعراً جيداً في مستوى القصائد الأولى العظيمة إلا ما ندر .

وفي سنة ١٩٤٠ جمع قصائده التي كان نشرها خلال ست سنوات وضمها في ديوان أسماه « ليالي الملاح التائه » صدر ذلك العام . وفي الوقت عينه غنى محمد عبد الوهاب أغنية الخندول غناء رائع الجمال فلفت أنظار مستمعيه في العالم العربي إلى هذا الشاعر ذي الموسيقى العالية والروح الحذابة فكانت الأغنية خير دعوة لقراءة المجموعة . وما لبث الديوان أن أثار دويّاً من الإعجاب في الوطن العربي حتى ما كادت تخلو صحيفة أو مجلة صدرت في تلك الأيام من مقال ثناء عليه بقلم ما . وكان أغلب الكتاب يقتطفون أبياتاً من الخندول وخمرة نهر الرين وبحيرة كومو وتايس الجديدة معلّنين إعجاباً خاصاً بها . وهي القصائد الأوربية التي دعا فيها إلى المرح والتحلل من قيود المحافظة للانطلاق في ركب المدينة الغريبة . كما وقف الكتاب عند قصيدة « القمر العاشق » لا عن تقدير لكاملها الفني ومسحة البراءة في بطلتها وإنما لأنها قصيدة حسنة تصور عاشقاً « عريداً بكل مليحة يعنى » .

ومهما يكن فإن مجموعة « ليالي الملاح التائه » قد جاءت الشاعر بالشهرة العريضة التي يستحقها ورفعتها إلى مرتبة الشعراء الكبار المدودين . ونحن

نذكر هنا ، لأن هذه الشهرة جعلت اتجاهات الشاعر الحسية تسري مع موسيقى شعره فتؤثر في كثير من الشباب اليافع الذي كان إذ ذاك يهيم نفسه للمستقبل الفني . وفي مجالات ذلك العهد وصحفه أمثلة كثيرة لقصائد المقلدين والمعجبين من الشباب وغير الشباب . فلقد كان علي محمود طه أحد الأعلام الذين يجب أن يدرس تأثيرهم في شعرنا المعاصر . وأنا أقترح على بعض طلبة الماجستير أو الدكتوراه في الأدب المقارن أن يتفرغ لمثل هذه الدراسة لما فيها من تشخيص للتيارات الكبيرة التي كوّنت مجرى شعرنا الحديث .

وخلال السنين التالية ترك الشاعر وظيفته في وزارة الأشغال واشتغل مديراً للمعرض الخاص بوزارة التجارة . وبقي يسافر إلى أوروبا في الصيف مواصلاً نظم القصائد في مشاهدتها . وفي سنة ١٩٤١ صدر له كتاب من النثر الخفيف سماه « أرواح شاردة » وجمع فيه مادة مختلطة في الأدب والأسفار وضم إليه مجموعة صغيرة من القصائد المترجمة عن شعراء إنكليز وفرنسيين . ولولا هذه القصائد لما كانت للكتاب قيمة أدبية . ولعله لا يقرأ إلا الآن مؤلفه هو علي محمود طه الشاعر .

وقد تحول اتجاهه بعد صدور « ليالي الملاح التائه » فأصدر في سنة ١٩٤٢ قصيدة فلسفية طويلة سماها « أرواح وأشباح » واتخذ لها صيغة حوارٍ مسرحي شخصياته غير عربية وقد اختارها واستلهمها مما يعرف من أساطير اليونان وما كتب حولها .

وفي سنة ١٩٤٣ صدر له ديوان ثالث عنوانه « زهر وخمر » وكان في مستواه الفني دون الديوانين السابقين على العموم ، وقد بدأت علامات البرودة العاطفية تبدو على شعر الشاعر بعد أن تجاوز الأربعين . ولا نجد في هذا الديوان قصيدة يرتفع فيها الشعور إلى ذروة عالية غير القصيدة الرائعة « طارق بن زياد من شاطئ إلى شاطئ » .

وفي سنة ١٩٤٤ أصدر مسرحية غنائية عنوانها « أغنية الرياح الأربع » فيها شعرٌ جميل ذو موسيقى عالية وصور ، غير أنها في شكائها تخالف المؤلف من قواعد فن المسرح وأصوله . وسترك التعليق عليها إلى موضعه من الكتاب .

وفي سنة ١٩٤٥ صدرت مجموعة شعرية رابعة هي « الشوق العائد » كانت في مستوى المجموعة الثالثة ، وبعد هذه السنوات الخمس ، التي صدر له في كل منها كتاب ، استراح سنة لم ينشر فيها شيئاً ثم طلع على القراء بديوان ضعيف على العموم في روحه ومستواه الفني سماه « شرق وغرب » وكان صدوره سنة ١٩٤٧ وفيه شكاء الشاعر المريض في الشيب قائلا :

فرعتُ لكم من وراء السقام وقد جلل الشيب رأسي اشتعلا
وما إن بكيت الهوى والشباب ولكن بكيت العلى والرجالا

وما أنبله بكاءً ، وما أجدر علي محمود طه بمثله وهو شاعر العروبة والبطولة والإنسانية . تقول هذا ونحن ندري أن هذه الدموع العظيمة ، على العلى والرجال ، تقف متعاضدة مع بعض مواقف الشاعر في طلب المتعة الحسية في ديوانه « شرق وغرب » وسواه من دواوينه بعد « الملاح التائه » . لأن هذا التعارض ظاهري وحسب ، فقد كانت روح هذا الشاعر تنظر دائماً إلى ما هو عال ونبل وجوهري في طبيعة الإنسان ، وقد أوردنا عبر هذا الكتاب ، من صور هذا الميل الروحاني عنده ما نرجو أن يكون كافياً لأن يدفع عنه تهمة مثل « الأيقورية » التي ينسبها إليه الدكتور محمد مندور في كتاب له (١) .

وفي سنة ١٩٤٩ توفي علي محمود طه عن عمر لا يتعدى السابعة والأربعين

(١) محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي (للدكتور محمد مندور . مطبعة الرسالة) القاهرة ١٩٥٧ ، ص ٨٣ .

وبموته تقطعت أوتار قيثارة موهوبه ملأت القلوب سنوات كثيرة وخلقت جواً من الموسيقى الرقيقة ، والصور العذبة ، والروحانية . ولعلنا ، حين ننظر إلى تتابع دواوينه منذ سنة ١٩٤٠ إلى ١٩٤٧ ، نميل إلى الشعور بأن نداء الموت المرتقب كان يبلغ روحه على غير ما وعي منه ، فاندفع ينظم الشعر في وله وسرعة وقلق وكأنه يريد أن يسبق الموت ، ومثل هذا التلقّي الحساس لا يستغرب من علي محمود طه وهو من نعرف بين المؤمنين بعالم الروح وخفائيه . وقد يكون اندفاعه إلى إمتاع الحواس ، في سنواته الأخيرة ، صادراً عن شيء من ذلك الشعور المبهم بالموت الراصد وراء المنحنى .

ولقد شهد قبل موته تلك المأساة السوداء التي هزت كل قلب في الوطن العربي ، شهد ضياع فلسطين وأحس مرارة السخرية في رجوع سبعة جيوش عربية مدحورة أمام شرذمة من اللخلاء الذين لا تربطهم لغة ولا تقاليد ولا دم ولا نسب ولا قيم روحية ولا مثل حضارية .

ولا نشك في أنه مات حزين القلب ، فقد كان من أشدّ المتحمسين للقضايا العربية ، وقد دعا إلى الوحدة في وقت كانت السلطات الحاكمة في مصر تحاول فيه إرغام أبنائها العرب على اتخاذ الفرعونية مكان القومية . ومن حقه علينا أن نذكر له هذا الموقف العربي الأصيل الذي يؤكد حبه للحق وجراته في رفع صوته ، كما يدل على إيمانه وقوة حسّه .

الباب الأول

موضوعات شعره

- ١ - القصائد العاطفية
- ٢ - القصائد الفكرية
- ٣ - القصائد الإنسانية والقومية
- ٤ - قصائد المناسبات

تمهيد

موضوعات الشاعر

يكاد الموضوع يكون قيمة حديثة في أبحاث النقد العربي ، فإذا منعنا بعض الاعتبارات والحديثيات من أن نعمم هذا الحكم تعميماً كاملاً استطعنا أن نقول على الأقل ، إنه لم يبرز هذا البروز إلا في عصرنا ، فلقد كانت الموضوعات التي ينظم فيها الشعراء العرب معدودة محدودة لا تخرج عن إطار هذه الأبواب العامة الكبيرة : المديح والهجاء والغزل والفخر والحماسة والوصف والإخوانيات والتصوف . وكان الشعراء يكتبون في هذه الأبواب الواسعة فلا يكون التفاوت بينهم إلا في أساليبهم الشعرية وتفصيلات المعاني الجزئية التي يستعملونها . ولذلك قالوا إن المعاني مبلوثة على قارعة الطريق وإنما المهم صياغتها وإبرازها . وكانوا ، بسبب نظرهم هذه ، يقسمون دواوين الشعراء بحسب الموضوعات قائلين : باب الحماسة ، باب الغزل ، ونحو ذلك ، وكأن هذه الأبواب العريضة موضوعات تدخل تحتها التفاصيل كلها . ولذلك لم يعنوا بوضع عناوين لقصائدهم وإنما كتبوا : قال يهجو ، قال يتغزل .

وقد مضى هذا كله وانصرم في عصرنا فأصبح للقصيدة موضوع خاص بها غير الباب العام الذي يمكن أن تصنف إليه . وقد تبع هذا التطور زيادة في

الموضوعات ومن ثم برزت الفروق بين الشعراء على شكل لم يتح لشعرائنا القدماء . ومع ذلك فإن الأبواب العامة ما زالت قائمة بحيث نستطيع أن نستعملها في دراسات النقد . فإن من الشعراء اليوم من يؤثرون الموضوعات ذات الطابع الإنساني ، ومنهم من يندرون موهبتهم الشعرية لتغني بالقومية العربية وآمالها وأمجادها ، ومنهم من يملك ميلاً فلسفياً بحيث تجتذبه الموضوعات الذهنية ، وآخرون لا يهتمون إلا للنشوة عاطفة يحسونها . وقد يكتب الشاعر في أكثر من اتجاه واحد ، وإنما الشرط هو الإجابة في الاتجاهات التي يتناولها جميعاً . فإذا أحسن في أحد الاتجاهات وضعف في سواها أحصيناهُ شاعر اتجاه واحد .

وعلي محمود طه ، أحد القليلين الذين ينظمون في أغلب موضوعات الشعر دون أن يفقد غزارة منابعه أو حرارة إبداعه ، فكان له فضلاً دافقاً من الإلهام مدّه مهما كتب . إن له شعراً عاطفياً عالي المستوى ، وله شعر وطني وقومي كأحسن ما يكون عليه ما هو دارج من هذا الشعر في الوسط الأدبي . وإلى جانب هذا ترك الشاعر شعراً فكرياً خصباً يزخر بالحرق الروحية والذهنية ، كما ترك ذخيرة من الشعر الغنائي الذي عرف به أكثر ما عرف . ومثل هذه الخاصية نادرة بين الشعراء ، لأن أغلبهم يتفوقون في جانب واحد أو جانبيين . ومن أبرز الأمثلة على هذه الظاهرة ، الشاعر نزار قباني — كما سبق أن أشرنا — فهو يبدع كل الإبداع في قصائد العاطفة والحب ، حتى إذا تناول موضوعاً وطنياً أو اجتماعياً جاء بشعر بارد لحياء فيه ولا أصالة . أما قصائده العاطفية فهذا نموذج منها :

امرأة من دخان

كيف فكرت في الزيارة ؟ قولي	بعد أن أطفأت هوانا السنين
اجمعي شعرك الغزير بخيف	لميل هذا المحرّر المجنون
لا تدقي بابي وظلي بعمرى	مستحيلاً ما عانقته الظنون

أنت أحلى ممنوعة الطيف خجلى
لا أريد الوضوح كوني وشاحاً
ولتعيشي تخيلاً في جيسني
اتركيني أبنيك شعراً وصدراً
ودعي لي تلوين عينيك إنسي
تتمنى ألوان وهمسي العيون
يتمنى مرورك الياسمين
من دخان وموعداً لا يحين
ولتكوني خرافة لا تكون
أنت لولاي يا ضعيفة طسين
تتمنى ألوان وهمسي العيون

. . .

لا تجيئي لموعدي واتركيني
واحرقيني إذا أردت فلنسي
أنا ما كنت في عروقي همساً
في ضلال بيكي على اليقين
لا أطيع الجمال حين يلين
فإذا كنت واقعاً لا أكون (١)

إن في هذه القصيدة فكرة أصيلة هي حب الشاعر للمبهم والمتعالي والمستحيل ، وتفضيله للخيال على الحقيقة ، وفيها أيضاً حرص جميل على كرامة الحبيبة ونصاعة سيرتها . وقد امتلكت القصيدة ، إلى جانب فكرتها ، مسحة تعبيرية عالية بما فيها من الصور الغزيرة التي هي دعامة كل شعر . وأي قارئ متلوق لا يستطيع أن يقاوم الإعجاب بقوله : « مستحيلاً ما عاقتة الظنون » أو « يتمنى مرورك الياسمين » . وما أجمل هذه الباقية من الصور المتتالية « وشاح من دخان » « موعد لا يحين » « تخيل في جبين الشاعر » « خرافة لا تكون » ، وهي على تباعد ما بينها تتعاقب لإغناء فكرة واحدة

(١) ديوان طفولة نهد . شركة فن الطباعة . (القاهرة ١٩٤٨) ص ١١٥ ويبدو أن كلمة (أنا) في البيت الأخير قد وقعت مبتدأ لمبر محذوف يدل عليه المقام تقديره كائن أو موجود . وهذا استعمال غريب لا ينور له في النحو العربي . ومعنى البيت كما يبدو لي (أنني أصل إلى تحقيق كياني الفكري والمعنوي عندما تكونين حلاً أرثقي إليه ولا أناه ، حتى إذا تجسدت واقعاً أصح كياني) .

ولإبرازها إبرازاً شعرياً . وأما لغة القصيدة فإن لها من عناصر القوة ما يدل على قدرة الشاعر على اختيار اللفظة التي تختزن طاقة إضافية من المعنى فمن ذلك وصفه لشعر هذه المرأة بأنه « محرّر » فإن هذه كلمة موحية تنطوي على شبه مشهد كامل فيه حركة وحياة فإن « المحرّر » هو الذي حرّر بعد شدٍّ وأسرٍ واللفظة توقف في الذهن صورة الفتاة وشعرها مربوط تليها صورة لها وهي « تحرّر » هذا الشعر . وما من لفظة أخرى تؤدي هذا المعنى مثل « محرّر » فلو قال « المسترسل » أو « المنطلق » أو « المثال » لفقد مجهودُ صاحبة الشعر وجمدَت الصفة جموداً يفقدها الكثير من تعبيريتها . وإنما مقصد الشاعر التلميح إلى أن زائرتَه قد تزينت للقائه زينة مبتدلة .

ومن الألفاظ الموحية التي نعجب بها قوله « ممنوعة الطيف » فإن اسم المفعول المشتق من فعل مَبَى للمجهول يُشعر بأن الشاعر يطلب رؤية طيفها فلا يصل إليه لأنه « ممنوع » . ثم ، لماذا يتعنى الياسمين مرورها ، أليس لأنه هو نفسه جميل ، فإذا كان الجميل يتعنى مرورها بهذه الحرارة فلا بد أن تكون أجمل منه . وبهذا رفعها الشاعر إلى رتبة عالية من الجمال المثالي .

وكم في هذا البيت من قوة تعبير كامنة :

أتركبني أبنيك شعراً وصدرأ أنت لولائي يا ضعيفة طين

فإن في كلمة « أبنيك » معنى الإنشاء والتكوين ، وتقابلها كلمة « طين » التي هي من وسائل البناء . ولكن الشاعر عرف كيف يفرق الاستعمال الثاني

المعاصر لكلمة « طين » في الكلمة ، وهو معنى الدناءة والوضاعة ، وفي مقابله تنهض شخصية الفنان الشاعر ذلك (البناء) المبدع .

ومن الألفاظ ذات الأداء الشعري الغني ما ورد في قوله : (لا أطيع
الجمال حين يلين) فإن منح الجمال صفة (الليونة) قد رقرق في الشطر فكرة
شعرية خفية . فما عيب الجمال اللين ؟ إن في وسع المرء أن يلعب به فيطويه
وينشره ويضغطه ويشكله في أي شكل يختار كما نصنع بعجينة ، وما من شك
في أن هذه الصفة تنقص الجمال الذي ينبغي أن يتصف بالسمو والحصانة
والاستقلال ، لأن ذلك جزء من روعة حسنه وقوة تأثيره فينا .

ولسوف نكتفي بهذا من التعليق على قصيدة الحب التي نظمها نزار قباني
ونجح فيها كما يتاح له في كثير من شعره العاطفي ، فلنتظر الآن في قصيدة
اجتماعية له تختارها من ديوانه « قصائد من نزار قباني » وعنوانها « قصة
راشيل شوارزنبرك » وهذه مقاطع منها :

اكتب باختصار

قصة لإرهاية مجتده

يدعونها راشيل

قضت سنين الحرب في زنزاة منفردة

شيدها الألمان في براغ

كان أبوها قلعاً من أ قلر اليهود

يزور النقود

وهي تدير متراً للفحش في براغ

يقصده الجنود .

وآلت الحرب إلى ختام

وأعلن السلام
ووقع الكبار
أربعة يلقبون أنفسهم كبار
صك وجود الأمم المتحدة
ونمضي نقرأ على هذا النسق لكي نصل إلى قوله :
ولا تزال الأمم المتحدة
ولم يزل ميثاقها الخطير
يبحث في حرية الشعوب
وحق تقرير المصير
والمثل المجردة ^(١) .

هذا كلام نثري الروح وإن احتوى على مسحة من الوزن هي كل ما أبقاه
الخروج على قواعد الضرب في أشطر قصيدة يكاد الضرب يكون جزءاً خطيراً
منها . وتظهر الثرية على القصيدة ظهوراً واضحاً في جانب اللغة لأنها خلو من
النغم والصور والحوّ وكل ما يجعل الشعر شعراً . لا ليست لهذا الشعر موسيقى
لأن الألفاظ فيه لم تستعمل بحيث تلقي ظلالاً ولم تمنح حياة خاصة بها ، ولا
ارتباطات تشدّها بما حولها ، ولعمري أي نغم في مثل هذه الجملة « ووقع
أربعة يلقبون أنفسهم كباراً صك وجود الأمم المتحدة » أليس هذا نثراً صريحاً
معتاداً ؟ وأما الصور ، تلك الصور التي يملك نزار قباني ذخيرة منها لا تنضب ،
فلا ظل لها في هذه القصيدة ولا أثر ، وإنما نظم الشاعر

(١) قصائد من نزار قباني - مطبعة دار العلم للملايين (بيروت ١٩٥٦) ص ١٨١ .

وكأنه يكتب افتتاحية سياسية لجريدة يومية . وأما الجوّ فإن من الطبيعي أن يفقد في « شعر » لا تعبير فيه ولا صور ولا موسيقى . وهل يكون الجو الشعري مصاحباً لمثل هذه الحملة : « لا تزال الأمم المتحدة ولا يزال ميثاقها الخطير يبحث في حرية الشعوب وحق تقرير المصير » ؟ ذلك أنها تخلو من أي عنصر من عناصر الشعر . غير الوزن الضعيف ، والوزن وحده لا يخلق الشعر ، وإنما الشعر اجتماع الوزن المضبوط بالتعبير العالي والنغم والصور والجوّ وقوة الموضوع وكمال الهيكل ، وكل ذلك مفقود في هذه « المنظومة » التي طلع بها نزار قباني .

وقد يقول قائل إن الذنب في نثرية القصيدة ليس ذنب الشاعر لأن الموضوع بطبيعته نثري . وهذا وهم ظاهر ، لأن أي موضوع — في ذاته — يصلح لأن يصاغ في قصيدة جيدة لها الجوّ والصور والنغم والخيال وإنما المحول على الشاعر ووسائله . ولو بذل نزار قباني لقصيدته عاطفة شعرية ونظر إلى موضوعها بما يملك من موهبة في خلق الصور لجاءت قصيدة جميلة . على أن الظاهر أنه لا يستطيع ذلك لأن اتجاه شاعريته ومزاجه يمنحه الحماسة لموضوعات الحب وحدها وأما قضايا المجتمع فهو لا يملك لها حماسة ولا صوراً ولا أنغاماً وهذا مدى قدرته . ومثل نزار قباني في هذا شعراء غير قليلين نذكر منهم محمود حسن إسماعيل وإلياس أبا شبكة وكلاهما يبدع في الموضوعات العاطفية والفكرية ويسف به الخناخ في الموضوعات العامة . وهنا يبرز علي محمود طه فإنه يملك قدرة الارتفاع إلى مستوى الجودة في مختلف الموضوعات التي يعالجها .

موضوعات علي محمود طه

لا بدّ لنا ، قبل أن ندخل في دراسة تفصيلية للموضوعات التي طاف حولها شعر علي محمود طه ، من أن نجمل الخطوط العريضة التي تتدرج تحتها هذه الموضوعات ، ونحن نراها على الوجه التالي :

١ - القصائد العاطفية وهي على ثلاثة أصناف :

(أ) قصائد الحب .

(ب) قصائد الوصف الغنائي (الغزل) .

(ج) قصائد العبث العاطفي .

٢ - القصائد الفكرية .

٣ - القصائد الإنسانية والقومية .

٤ - شعر المناسبات والإخوانيات .

وسوف نخصص القصول التالية لدراسة كل فرع من هذه الفروع مع الأمثلة الوافية .

الفصل الأول

الشعر العاطفي

١. قصائد الحب

أ - الحب والوصف

لعلنا لا نحتاج إلى القول بأننا لا نقصد بالوصف مدلوله العام الدارج فقد سبق لنا أن أدرجنا شعر الوصف الغنائي في باب الشعر العاطفي ، وبذلك ربطناه بشعر الحب ربطاً مباشراً . وإنما نريد الوصف اصطلاحاً نقيمه في مقابل الحب بحيث يتعارض معنيهما ذلك التعارض الذي ينفعنا في تشخيص صنفين من أصناف الشعر العاطفي في ديوان علي محمود طه ، ودواوين سواه من الشعراء العرب .

أما شعر الحب فنقصد به ذلك الغناء العاطفي اللهيف الذي يصدر عن العاشق ، ويعبر عن مشاعر مشتعلة وحزن معذب لا يهدأ ، بحيث يكون ذلك الغناء طاقة تنفيس تخفف من اصطخاب العواطف وتأزمها . وأما شعر الوصف فهو في اصطلاحنا ، ذلك الذي يصدر عن الإعجاب الحسي الذي لا يصل إلى درجة الجذ ، وفيه يملك الشاعر من هدوء القلب واستقلال الذهن ما يستطيع معه أن يتأنق ويختار ، وينظر إلى الموصوف من الخارج فيصفه وصفاً جميلاً دون أن يضيع فيه . ومثل هذا الشاعر واصل لا عاشق ، وبينه وبين العاشق ثلاثة فروق كبيرة .

وأول هذه الفروق أن الشعر بالنسبة للعاشق مسألة حياة فهو يغني لأن عواطفه تعذبه فلا يجد منفذاً لها في غير التعبير ، ولذلك نجى قصائد العاشق دافقة بالشعور الحي والحرارة الخصبة والجمال الثر . فكان القصيدة انثيال موهوب من منبع دافئ لا ينضب . وهذا شيء لا يعرف مثله الواصف لأن الشعر عنده مسألة أناقة واستمتاع ، فهو يتغنى ليسلي نفسه بترف الأوصاف الجميلة ويستحوذ على إعجاب السامعين . وما من ضرورة حيوية قط تحم على الواصف الغناء كما تحتّمه على العاشق .

والفرق الثاني أن العاشق مثالي لا يقوى على رؤية تفاصيل موضوعه ، وإنما يخلق في ضباب الخيال فيسبغ على من يحبّ تهاويل الرؤى وفتنة المجهول وسحر المثال الذي يصطبغ برغبات الروح . ومثل هذا الشاعر قلماً يصف مشاهد الحب وأشخاصه وصفاً مستقلاً ، وإنما يلقي على كل شيء نسيجاً من الأوهام السحرية والظلال والألوان . وهو في ذلك خلاف الشاعر الواصف ، لأنّ هذا واقعي كل الواقعية ، ينظر إلى الموصوف فاحصاً فيراه على حقيقته دونما زخارف ، فإذا زخرفه فعل ذلك وهو واعٍ لكي يمنح قصيدته سمة التحليق الطبيعي الذي هو جوهر كل شعر جميل . والمعنى الأدبي لحكمنا هذا أن الجمال في القصيدة غاية الواصف ، بينما هو عند العاشق نتيجة غير مقصودة ، تنبت كما تنبت الوردة حين يتوافر لها الخصب والماء والغذاء . ومعناه أيضاً أن الواصف يصف ولا يحب ، بينما العاشق يحب ولا يصف .

والفرق الثالث أن العاشق لإنسان ذاهل يكاد يغيب في ضباب من رغباته غير الواعية ، وتعصف به أجواء العوالم العاطفية التي يهيم فيها ومن ثم فهو ذاهل حتى عن موضوعه مشاعره أي شخص من يحب ، ولذلك لا يقوى على الوصف ، فقصارى ما يستطيع أن يصرخ معبراً عن مشاعره ، أو لنقل إنه يفقد حريته ويصبح أسير هواه ، فكانه لا يستطيع أن يفصل عن مشهد الحب ويعلو فوقه بحيث يصفه . بينما يبدو الواصف وكأنه يقف على تل يشرف على

المنظر من عل ، فهو يصفه مستقلاً عنه تمام الاستقلال ، دون أن يقع تحت سطوته وسحره . ومعنى ذلك أن الواصف يملك وعيه الكامل بينما يتيه العاشق في ضباب عدم الوعي بما يليقه عليه سلطان الحب من شباك وأوهام .

وقصارى ما نريد قوله إن الحب يتعارض مع الوصف تعارضاً أكيداً بسبب أزمة المشاعر التي يعيش فيها المحب ، وذلك يضع حداً فاصلاً بين مملكة العاشق ومملكة الواصف فلا لقاء لهما . ولعلنا لا نحتاج إلى أن نقول إن شعر الحب أرقى من شعر الوصف في مراتب العاطفة الإنسانية ، وأجمل منه في مراقب الجمال ، وأقوى منه تعبيراً ، وأرحب آفاقاً . وسبب ذلك أن حرقه الوجد في قلب الشاعر تفتح له من أبواب الخيال والموسيقى والتعبير ما لا يحلم الواصف بمثله مهما أوتي من البراعة وذلك هو السبب في خلود قصائد المحبين على الزمن ، بينما تبقى دواوين الواصفين تقرأ للتسلية والظرف .

ب - شعر الحب

يقتمر شعر الحب الذي نظمته علي محمود طه على المرحلة التي كتب فيها ديوانه الأول « الملاح الثائه » ، فإن كل شيء في هذا الديوان يشير إلى أن الشاعر كان عاشقاً والده القلب ، مفتون الروح يتقلب على وهج العاطفة والحنين . وأبرز مظاهر هذا الحب أنه ألهمه شعراً عاطفياً عظيماً فيه حرارة الشعور والأصالة حتى تكاد كل كلمة فيه تنبض كما في هذه الأبيات :

يا من قتلت شبابي في يفاعته	ورحت تسخر من دمعي وأناثي
حرمت أيتامي الأولى مفارحها	فما نعمتُ بأوطاري ولذاتي
فدع فؤادي محزوناً يرف على	ماضي ليالي وأنعم أنت بالآتي
دعني على صخرة الماضي فإن بها	من الصبابة والتحنان منجاتي ^(١)

(١) الأسية الحزينة . الملاح الثائه ١٣٨ .

إن لغة هذه الأبيات لغة قويّة لها كل خصائص الشعر ، ونعني بكلمة « قويّة » الألفاظ التي تحمل شحنة غنية من العاطفة مثل قوله : « يامن قتلت شبابي في يفاعته » حيث يسمي الشاعر أثر هذا الحبّ في حياته « قتلاً » مرتفعاً به إلى أقصى معاني الإيذاء والإيلام . ثم إن هذا « المقتول » الذي يُستثار عطفنا عليه هو « الشباب » الذي يمثل أقصى الأمل وأروع الجمال ، وهكذا يقع أقصى الأذى على أقصى الجمال وبذلك أبرز الشاعر إساءة هذا الحبيب لإبرازاً قويّاً ناجحاً . ولعلنا نلاحظ أن قوله عن الشباب « في يفاعته » يزيده طراوة وبذلك يضحّم أثر الجريمة في نفوسنا . ومثل هذا في القوة قوله : « حرمت أيتامي الأولى مفارحها » لأنّ الحرمان وهو معنى قويّ قد أصاب « أيتامه الأولى » أيام اليفاعه والحين والبراءه . على أن أقوى الأبيات لغةً وعمق استثاره قولهُ :

فدع فؤاديّ محزوناً يرفّ على ماضي لياليّ وأنعم أنت بالآتي

وسرّ قوة البيت أن الشاعر يتخذ فيه موقفاً شاعراً ، فهو يعلن تمسكه بذكريات الماضي في عين الوقت الذي يدري فيه أن من يحبّ قد نسي تلك الذكريات وراح يعيش الحاضر سعيداً لاهياً مترلقاً عليه إلى « الآتي » . ويبدو هذا الموقف متناقضاً عند النظر العابر لأننا نشعر ، أول وهلة ، أن من غير المعقول أن يفخر هذا العاشق بأنّه وفيّ ، يعيش الذكريّ الباقية من الأمس بكل لحظة من لحظاتها ، بينما هو يدري أن من يحبّ بدوس الوفاء ويعيش في الحاضر الغافل . على أن النظرة الأعماق تكشف من أسرار الشاعر ما يجعل الموقف طبيعياً . فإن علي محمود طه ، في شعره جميعاً ، رجل مثاليّ يؤمن بالقيم الروحية حتى وهو يراها تتعارض مع مصلحته وسعادته . ومن هذه القيم التي يحبّها الوفاء والحبّ المجرد من الغرض ، المتره حتى عن طلب العاطفة المقابلة ، وذلك هو الذي يجعله يتمسك بالثبات بينما الحبيب يلهو ناسياً . وعلى هذا يحمل البيت معنى إضافياً هو الازدراء لهذا الحبيب السطحيّ

الذي لا مُثُلَ له ولا قيم ويرمز التمسك بالماضي هنا إلى روحانية الشاعر العالية .

على أن البيت يشع معنى آخر لا نستطيع أن ننجو من الإحساس به وأقصد معنى العتاب واستشارة العطف في قلب الحبيب الهاجر ، فكان الشاعر يعرضُ عليه ثباته ووفاءه ، ليصل إلى إلانة مشاعره وردّه إلى شيء من الوفاء والتقدير . ومهما يكن من شيء فإن هذا شعر مقتطع من النفس ولذلك كانت كل كلمة فيه تقطر دماً وحرارة .

ومن شعر الحبّ قوله في قصيدة بديعة الجمال عنوانها « انتظار » :

ولقد أتت بعدُ الليالي وانقضت	وكأنتنا في الدهر لم نتزاور
بُدلتُ من عطفٍ لديك ورقة	بحنين مهجور وقسوة هاجر
وكانني ماكنتُ لِفك في الصبا	يوماً ولا كنتُ الحياةَ مُشاطري
ونسبتُ أنتَ وما نسبتُ وإنني	لأعيش بالذكرى لعلك ذاكري ^(١)

وهذه الأبيات ، والقصيدة التي اقتطفناها منها جميعاً تنطق بوله العاطفة التي تأخذ بزمام نفس الشاعر فلا يجيء التعبير عنها إلا ضرورة يراد بها التنفيس عن طاقة من المشاعر التي يغصّ بها قلب الشاعر . وهذا الشعر المتفجر بالعاطفة الواهجة كثير في « الملاح الناث » . ومن صوره قوله مخاطباً هذا « الحبيب » :

فافتح لي الباب الذي أغلقتهُ	دونني وهاتِ القيدَ غيرَ ضنينِ
دعيني أروّ القلبَ من خمر الرضى	وأتم على فجر الحنانِ عيوني
وأعد إلى أسر الصباية هارباً	قد آب من سفر الليالي الجونِ

(١) الملاح الناث . قصيدة « انتظار » ص ١٧٠ .

عافَ الحياة على نواك طليقة وأتاك ينشدها بعينٍ سجين^(١)

ولا ينبغي لنا أن نقتطف أبياتاً من هذه القصائد فإن قوة تعبيرها عن الحب لا تتجلى أحسن التجلي إلا إذا نحن قرأناها كاملة وإنما اكتفينا منها بأبيات لأنها ستال تحليلاً كاملاً في موضع آخر من هذه الدراسة .

إن قوة العاطفة التي أملت هذا الشعر قد منحت الأصاله والجمال بحيث بقي خير ما كتب الشاعر من شعر عاطفي ، حتى بعد انصرام السنين واكتسابه مزيداً من التجارب الشعرية والنضج اللغوي . وذلك لأنه - فيما يظهر - لم يكتب إلحاح العاطفة وضغطها في غير هذه المرحلة الأولى من حياته ، مرحلة « الملاح التائه » . ولقد أنتجت هذه الحرارة الشعورية شعراً يرتفع مستواه الفني إلى مراحل لم يصلها الشاعر في قصائده العاطفية بعد ذلك قط . كما في هذه القصيدة التي نقتطفها كاملة :

أغنية ريفية

وغازلتِ السَّحْبُ ضوء القمر	إذا داعب الماء ظلَّ الشَّجَرِ
خوافق بين الندى والزهر	ورددتِ الطير ألقاسها
تناجي الهديل وتشكو القدر	وناحت مطوقة بالهوى
يقبل كلَّ شرع عَبر	ومرَّ على النهر ثغر النسيم
مفاتيح مختلفات الصور	وأطلعت الأرض من ليلها
كأنَّ الظلام بها ما شَعَر	هنالك صفصافة في الدجى
شريد القواد كئيب النظر	أخذت مكاني في ظلها
وأطرق مستغرقاً في الفكر	أمرَّ بعيني خلال السماء
وأسمع صوتك عند النهر	أطالع وجهك تحت النخيل

(١) المصدر السابق . قصيدة « رجوع الحارب » ص ٣٥ .

إلى أن يَمَلَّ الدَّجَى وحشي وتشكو الكآبة مني الفجر
وأمضي لأرجع مستشرفاً لقاءك في الموعد المنتظر^(١)

إن هذه القصيدة ، على قصرها ، تضعنا أمام عالم كامل من الجمال الموحى والحوّ الغنيّ بالعمق والسحر ، وتمنحنا في الوقت نفسه إحساساً قوياً بعواطف هذا المحبّ الحميل النفس المفتوح لأبعاد الكون وروحانية الطبيعة .

أما الحوّ فينبع سحره من كون القصيدة لا تقف عند السطوح ، فلا تصف مشاهد الكون معزولة عن بعضها ، كما قد تصفها قصيدة ضحلة ، وإنما تبحث عن العلاقات المكنية بين الأشياء ومظاهر الطبيعة . وهكذا يحسّ الشاعر العاشق بقيام صلة من الحبّ بين الماء وظل الشجر بحيث « يداعب » الموج ما ينعكس على صفحة النهر من ظلال ، و « تغازل » السحب ضوء القمر ، وتردد أنفاس الطير وتنفخ بين الندى والزهر ، وتبكي حمامة مطوقة حبّها شاكية مناجية . ثم هناك عاشق آخر هو النسيم الذي يمرّ ثغره لينثر القبلات على « كل شارع عبّس » . وفي هذا الحوّ من الحبّ والغزل والتقبّل ، تدع الأرض الجمال والمفاتيح التي تغرق حواس الشاعر وحواستنا . وفجأة ، في هذا الحوّ الدافئ المفرق في العواطف نعر على الشاعر فأين نجدّه ؟

هناك صفصافة في الدجى كأنّ الظلام بها ما شعر
أخذتُ مكاني في ظلّها شريد القواد كتيب النظر

واللفتة المهمة في هذين البيتين أن الصفصافة التي يجلس تحتها الشاعر منفردة موحشة ليس بينها وبين ما حولها صلة حتّى يكاد الظلام نفسه لا يشعر بوجودها . وفي ظل هذه الصفصافة المهجورة يأخذ الشاعر مكانه « شريد القواد كتيب النظر » وعند هذا يكتمل البناء الفنيّ لقصيدة حبّ تعبّر عن

(١) الملاح الثالثة ص ٤٤ .

الكاتب أقوى تعبير . فقد نجح الشاعر في الأبيات الأولى بوصف جوّ من الدفء والحنان والحبّ تقوم فيه الصلات الأليفة بين مختلف مظاهر الطبيعة ، ثم جاء العاشق ليأخذ مكانه على النهر فلم يختار لمجلسه إلا صفاقة لا يشعر بها شيء مما حولها . فافترداها ووحشتها من جنس انفراد الشاعر ووحشته ، وذلك هو الذي ألف بينهما .

ومما يصاحب العاطفة الصادقة الابتكارُ في أشكال التعبير عن معاني الحبّ وهذه صفة نلمسها في قصائد هذه الفترة من حياة الشاعر . وفي « الملاح الثالث » قصائد بديعة متفردة ذات أصالة مثل قصيدة « رجوع الهارب » التي تصور تجربة فريدة لخصها الشاعر بالمقدمة الثرية التي كتبها لها قائلاً : « إذا تمرد المحبّون على حكم الهوى وضاق كيويده بصراخهم وبكائهم فتح لهم باب ديره ، فخلصوا منه ناجين ، وانطلقوا هاربين من أسرهم ينشدون السلو والسيان في حياة أصبحت تنكرهم كأن لم يتصلوا بها ، وهاموا في عالم كأنما يجهلهم ويجهلونه . هنالك يرجع الهارب نادماً مأخوذاً بسحر تلك الأيام التي كانت تشرف عليه من خلال ديره القديم » .

ومن قصائده المبتكرة في هذا الباب قصيدة عنوانها « النشيد » وقد افتتحها قائلاً :

عندما ظلّني الوادي مساءً	كان طيفٌ في الدجى يجلس قربي
في يديه زهرة تقطر ماء	عرفت عينيّ بها أدمع قلبي
قلت من أنت؟ قلباني مجييا	نحن يا صاح غريبان هنا
قد نزلنا السهل والليل الرهيبا	حيث ترعاني وأرعاك أنا
قلت يا طيفُ أثرتَ النفس شكا	كيف أقبلتَ وقل لي من دعاكا؟
قال أشفقت من الليل عليكَا	فتبعنا إلى الوادي خطاكا
ودنا مني ففتّاني الشبدا	فعرفت اللحن والصوت الوديعا
هو حبي هام في الليل شريدا	مثلما همتُ لنلقاك جميعا

وتعاقبتنا فأجهشنا بكاء وانطلقنا في حديث وشجون
ودنا الموعد فاهتجنا غناء وتنظرتناك والليل عيون (١)

ولا بدّ لنا أن ننبه إلى هذه الصورة الرائعة ، صورة الشاعر وقد خرج إلى الوادي في المساء وجلس يتأمل ويحلم منفرداً فلذا طيف مبهم يجلس قربته حاملاً في يديه زهرة « تقطر ماء » . وتأتي روعة الصورة من أن الطيف لا يقبل على الشاعر كما ألفنا في الشعر العربي الدارج حيث يأتي الطيف « زائراً » ، وإنما يكشف الشاعر هذا الطيف « جالساً قربته » ، وبهذه اللمسة منج الطيف رقة وظرفاً وزيادة في الإبهام والجلال . ولعله واضح أن إقبال الطيف على الشاعر أقل تأثيراً في النفس من اكتشافه جالساً . لا بل إن ذلك يكاد يحدث هزة نفسية قوية . وقد عمق الشاعر الصورة بتصوير الطيف حاملاً « زهرة تقطر ماء » . وتكون هذه القطرات من الماء دموع الشاعر المخبوءة . وما من تعبير أروع ولا أجمل من قوله :

في يديه زهرة تقطر ماءً عرفت عيني بها أدمع قلبي

وعندما يدير الشاعر حواراً مع هذا الطيف نفهم أنه تجسيد لحب الشاعر . وفي الرمز إلى هذا الحب بالطيف معنى مرهف عميق ، لأن الشاعر ، بذلك ، يجعل حبه « شخصاً » مستقلاً له حياته وحركته ، بحيث يستطيع أن يفاجئ الشاعر بالجلوس إلى جواره في الوادي . ولا يعني ذلك ، بلغة الواقع العاطفي ، إلا أن هذا الحب قد تمكن من قلب الشاعر بحيث أصبحت له حياته الخاصة ، فلا سلطة للشاعر عليه ، وإنما هو كيان مستقل له أبعاده وإرادته .

ثم تأتي في القصيدة بعد ذلك « وليمة » روحانية يقيمها المحب لمن يحب ويقدم له فيها « قلبه » مذوّباً في « نشيد » . ونحن نسمي ما يقع « وليمة »

(١) الملاح الثالثه . قصيدة « النشيد » ص ٢٦ .

مع أن هذه اللفظة لم ترد نصّاً في القصيدة لأن الشاعر يستعمل في التعبير ألفاظاً
حسنة مثل قوله :

سرى يا حسنُ ما أعدّتهُ لك من دُخْرٍ وحسنٍ ومتاعٍ
ومثل قوله :

هي من حسنك نحيًا وتمسّون فاحمها يا حسنُ إعصار المنون
ومثل قوله :

ونعب الكأس من خمر الخيال

وإذا كان يعيب هذه القصيدة شيء فهو خاتمها الضعيفة وشيء من
الركاكة في اللغة والتواء التعبير كما في قوله :

لم يكن إلا تقيّاً مؤمناً بالذي أغرى بحبك الطماح

فإن المعنى إذا بسطناه بحسب إعرابه يجري هكذا : « مؤمناً بالشيء الذي
أغرى كبريائي بحبك » وهو تركيب ركيك فضلاً عن وعورة لغته في مثل
« الطماح » و « حبيك » . ومن الأبيات الضعيفة هذا :

ذاك قلبي عارياً بسين يديك أخذته منك روعاتُ الإله

فلا تفهم ما يعني بقوله « روعات الإله » . ومهما يكن من أمر ، فإن
التجربة التي قامت عليها القصيدة بديعة أصيلة غير أن الشاعر لم يوفق إلى
التعبير الكامل عنها . ولعلّ سبب ذلك أن القصيدة من أوائل شعره المنشور في
« الملاح الثالث » ، ذلك ما نبيل إلى الأخذ به ، لولا أننا لا نملك عليه دليلاً
من حياة الشاعر . ومن ثم تركه اقتراحاً مطروحاً ريشماً تُكتب سيرة الشاعر
وينجلي الخفي .

٢٠ قصائد الوصف الغنائي

بعد شعر الحبّ المغمم بحرقه العاطفة وعطش الشوق ، مما قرأناه في « الملاح الثاني » ، انصرف علي محمود طه إلى نظم قصائد الوصف الغنائي . ولقد سبق لنا أن فصلنا معنى « الوصف » والفرق بينه وبين معنى « الحب » . ونحن نضيف إليه كلمة « الغنائي » لتمييز ظاهرة الموسيقى العالية الرنين التي اقترنت بها هذه القصائد في شعر الشاعر . وهذه الموسيقى مزيج في القصائد ، لأن الوصف من دون نغم يصحبه ، بسيط بالشعر إلى مستوى « النثرية » ، ولما يكون شعر علي محمود طه نثرياً ككل النثرية لأنه — حتى وهو خال من حدة العاطفة — يملك نبرة من الموسيقى تلازمه وتصح به إلى مستوى شعري مقبول ، وذلك ينقله من الحفاف .

ومن أبرز نماذج شعر الوصف الغنائي لدى علي محمود طه قصائده المشهورة « الحندول » و « ليالي كيلوبترا » و « خمرة نهر الرين » و « سيرانادا مصرية » . وسوف ندرج فيما يلي الملامح العامة لهذه القصائد .

١ - وصف لا حب

العلامة الأولى المميزة لهذه القصائد أنها كما أسلفنا قصائد وصف لا قصائد

حب . وتفصيل ذلك أن الشاعر كان فيها جميعاً متفرباً لا معانياً لتجربة عاطفية . وخبرٌ مثال نضربه لهذا قصيدته « الحندول » وقد صور فيها شهوده ليلة الكرفال في « فينيسيا » ، وهي ليلة وقف فيها يتفرج ويصف دون أن تتوهج عواطف الحب في قلبه . ولا يردّ على رأينا هذا أن الشاعر قد صحب خلال الأمسية فتاة جميلة من فتيات « فارسفيا » كما نستدلّ من نص القصيدة ، فإن هذه الصلبة لا تُعدّ تجربة نفسية في حساب الموحيات الشعرية لأنها صلبة عابرة لا أعماق لها ، وقد انتهت بانتهاء المساء ، فقصارى ما تثره في النفس نشوة حبّة عارضة تنطفئ مع انصرام اللحظة . وأين هذه الأمسية من أمسية الشاعر تحت الصفصافة المنعزلة في « أغنية ريفية » حيث جلس يطارده وجه الحبيبة حيثما التفت وكأنيما تلقى ظلاً ضخماً على الكون كله . ومثل هذه الأمسية المقعّمة بالمعنى والعاطفة لا تنصرم قط ، لأن الشاعر لا يفيق منها إلا وهو يبحث عنها :

وأضفي لأرجع مستشرفاً لقامك في الموعد المنتظر ^(١)

فهنا كان الشاعر يعاني ويحيا كل لحظة في المساء لأنه في قلب التجربة بينما وقف في ليلة الحندول يتفرّج على الوجوه في الزحام حتى التقى « على غير اتفاق » بفتاة فارسفيا هذه . ولقد كان هذا الوصف من نقطة خارج المنظر كما تشهد الصور التي وصفها مثل « موكب الغيد ، عيد الكرفال ، سرى الحندول ، ساق يمزج الراح بأقداح رقاق ، الجسور ، ولدان وحوار ، الأغيد الذي أسلم صدره لمحبّ لفّ بالساعد خصره » وهي كلها مشاهد عامة منظور إليها من بعيد لا من نقطة في الوسط . ولم ينتج الشاعر في أن يجعل نفسه جزءاً حياً من المنظر وإنما بقي الغريب فيه :

قال من أين ؟ وأصفي ورنا قلت من مصر غريبٌ هاهنا ^(٢)

(١) الملاح الثالث ص ٤٥ .

(٢) ليالي الملاح الثالث ص ٦

فكان قصارى ما صنع أن يصف المنظر من بعيد مفتوناً بمظاهره لا بحقيقته .
ولذلك كان ذكر النيل وكيلوبترا نقطة جمال وحقيقة في هذه القصيدة الوصفية :

أه لو كنتَ معي نختال عبره
بشراع تسبح الأنجم إثره
حيث يروي الموج في أرخم نبره
حلم ليلٍ من ليالي كيلوبتره

إن لمسة الحقيقة وعودة الشاعر إلى عالمه ، حيث يمتلك مرتكراً ،
وروابط ، قد أضفيا على الأشطر شيئاً من العمق والأصالة ، بعد طول ماوقف
مضطرباً في الزحام الغريب .

٢ - الحبيبة :

تمتلك قصائد الوصف الغنائي جميعاً صفة حبيبة بارزة لا يخطئها السمع ،
لأن الأوصاف فيها ترتكز إلى الحواس كل الارتكاز وهذا مثال بسيط
على ذلك :

أيها الملاح قف بين الحسور فتنة الدنيا وأحلام الدهور
صفق الموج لولدانٍ وحور يفرقون الليل في ينبوع نسور
ما ترى الأغيد وضاء الأسره
دقّ بالساق وقد أسلم صدره
لمحببة لصفّ بالساعد خصره
ليت هذا الليل لا يطلع فجره^(١)

(١) ليالي الملاح الصادر من ٨ .

إن كل ما في هذه الأبيات يعبر عن الحسبة الصارخة ، ومن ذلك الكلمتان « ولدان وحر » وهما من ألفاظ القرآن الكريم ولهما في ذهن العربي - بسبب قرأتهما - ظلال قهارة لا يمكن التخلص منها ، وهي بمجموعها ، ظلال حسية لأن القرآن إنما أوردها في سياق حمي معلوم كما تدل الآيات المشهورة :

« يطوف عليهم ولدان مخلدون بأكوابٍ وأباريقٍ وكأسٍ من معين »
(سورة الدهر)

« ويطوف عليهم ولدان مخلدون إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤاً منثوراً »
« حرر مقصورات في الخيام فباي آلاء ربكما تكذبان لم يطمنهّنّ أنس قبلهم ولا جان » .

(سورة الرحمن)

وإلى جانب الحور والولدان نجد مشهداً حسيّاً صارخاً من الحب العليّ فيه « أغيد » وهي كلمة حسية تعطي معنىً متبدلاً ، وهذا الأغيد « قد أسلم صدره لمحبّ لفّ بالساعد خصره » وحين يرى الشاعر هذا المشهد يعجب به إلى درجة أن يتمنى ألا يطلع القمر قط .

ومن أمثلة هذه الحسبة في قصائد الوصف الغنائي هذه الأبيات في قصيدة « خمرة نهر الرين » :

ليلة فوق ضفاف الرين حلم الشعراء
أليالي الشرق يا شاعر أم عرس السماء ؟
الدجى سكران والأنجم بعض التلءاء
أنصت الغاب وأصغى النهر من صخر وماء

فاسمع الآن البشير المعلنسا حانت الليلة والفجر دنسا
فاملاً الأقداح من هذا الحنى واسقنا من خمرة الرين اسقنا^(١)

وفيها نلاحظ من علامات الحسية قوله « ليالي الشرق » فإن الشاعر يستعمل « الشرق » هنا بالمعنى الذي أشاعه الأوربيون ، فهو عندهم رمزٌ للحريـر والألوان الصارخة وملقات الجسد مما تعكسه صفحات كتاب ألف ليلة ، وكوئوس الخيام . وإلى هذا أضاف الشاعر كلمة « عُرْس » وفيها حسية معلومة ، ثم جعل الدجى « سكران » وجعل النجوم (ندماء) ، وكلا السكر والتدويم من معاني الحس . وأخيراً نبشـر إلى الأقداح والحنى والخمرة و « اسقنا اسقنا ».

والواقع أن هذه العوالم الحسية ملازمة لقصائد الوصف الغنائي حيث نجد دائماً الخمر والليل وضوء القمر والحب الجسدي الذي يخرج غالباً إلى مشاهد الحب العليّ العام كما في قوله :

هاهم العشاق قد هبوا إلى الوادي خفافا
أقبلوا كالضوء أطيافاً وأحلاماً لطافا
ملأوا الشاطىء همساً والبساتين هتافاً^(٢)

ومهما يكن فإن هذا الجو الحسي قد كان مناسباً للقصائد التي اقتطفنا منها ، فإن جو الكرنفال ، وليالي نهر الرين ، بما فيه من عوالم حسية ، وصخب وأضواء ، يمكن أن توحي للشاعر بمثل هذه الأجواء ، وإنما فشل علي محمود طه حين استعمل الحسية في قصيدته « ليالي كيلوبترا » وقد صدر بها ديوانه « زهر وخمر » كما صدر « ليالي الملاح التائه » بأغنية « الجنـدول في كرنفال فينيسيا » .

(١) ليالي الملاح التائه ص ٩٣ .

(٢) ليالي الملاح التائه ص ٩٤ .

وأول ما نأخذه على « ليالي كيلوبترا » هو أنها — بما فيها من تصوير حمسي — قد سلبت كيلوبترا ما يحقّ بشخصها ، في النّحن المعاصر ، من غموض وضباب لأن الوصف الحمسي يهدم الغلاف الروحانيّ المبهم الذي يحيط بالأشياء ، ويسلمها إلى السطحية وضحالة الألفه ، ولسنا ندري كيف ساع للشاعر أن يفرق في هذا الضرب من الوصف وهو يتغنى بكيلوبترا ولياليها ، وكل ما نعرف من سبب نظمها للقصيدة ما كتب في مقدمتها :

[كتبتُ إلى الشاعر تقول : « قرأت لك عن ليلة النيل والموج وهو يروي حلم ليلة من ليالي كيلوبترا فهلا وصفت لنا ليلة من تلك الليالي وهل لنا بصورة حلم من أحلامها ؟ » فإلى صاحبة تلك الإثارة الرائعة إهداء هذه القصيدة] .

والحق أن الإثارة في ذاتها (رائعة) ، كما يقول الشاعر غير أنه قد قصر دونها أشواطاً كثيرة . والكاتبة تشير إلى اللفظة الجميلة التي وردت في قصيدة الجنود عن كيلوبترا :

حيث يروي الموج في أرخم نبره
حلم ليلٍ من ليالي كيلوبتره

ولنأخذ السر في جمال هذين الشطرين أن الشاعر قدم هذا « الحلم » في ليلة كيلوبترا دون أن يميّن لونه أو يفصل أوصافه . كل ما فعل أن دفع فكرة مبهمة عن ليالي كيلوبترا تستثير خيالنا وعطش الزمن في قلوبنا مفسحاً لنا فرصة نحلم فيها كل « كما يحب » ، فكان هذا دليلاً على سحر قوّته وقوة إحساسه الشعريّ وبصيرته النافذة ، ولقد بقيت ليالي كيلوبترا ، في الجنود ، حلّ بدلها وغموضها وسموها وكان ذلك سرّ فتنتها .

ولكنّ الشاعر لم يقف عند هذا وإنما أراد — استجابة لإثارة جميلة — أن عملاً ثغرات الصورة بالحياة ، فكانت قصيدة « ليالي كيلوبترا » . ولا شك في أن ذلك مقبول منه ، لو أنه منح جوّ القلم وسحر التاريخ حقهما في

القصيدة . غير أنه لم يفعل ، وإنما كتب قصيدة وصفية غنائية ، وقف فيها على الشاطئ يرقب زورقاً حسيماً نسيه إلى كيلوبترا وكان في المشهد غريباً غريبته في ليلة الجندول ، فلم ينفذ إلى جوهره ، ولا ارتفع إلى مستوى تصوير هذا « الحلم » من ليالي الملكة الغامضة القديمة على النيل . والحق أن الشاعر لم يجثا في هذه القصيدة بشيء يختلف عما قرأنا في أغنية الجندول المعاصرة ، وإنما كانت عناصر القصيدتين واحدة تقريباً : كالأحلام والموج والليالي والزورق الساري والخمرة والحب . وما كان في الجندول محوطاً بغلالة من الإبهام الجميل مثل « حلم ليل من ليالي كيلوبترا » قد تكشف عن سطحية ظاهرة لا بل عن عالم قبيح متنافر فيه (سكارى) و (موج خليج) ووجد (مثار) . قال في مطلع القصيدة :

كيلوبترا أي حلم من لياليك الحسان
طاف بالموج فنى وتغنى الشاطئان
وهنا كل فؤاد وشدا كل لسان
هذه فاتنة الدنيا وحسباء الزمان (١)

وماذا لدينا هنا أكثر من أن الموج والشاطئان « يتغنيان » وأن كل فؤاد يهفو ، وكل لسان يشدو ؟ وهل في جو كيلوبترا التي عاشت منذ ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة ما يختلف بأي شيء عن جو نهر الرين المعاصر وكرنفال فينيسيا ؟ وذلك ولا ريب تقص عظيم في قصيدة عن كيلوبترا . ولقد فقدت كيلوبترا ، بالوصف الحمسي ، شخصيتها كلها . لأن القصيدة تقدم لنا فتاة عاشقة هذا وصفها :

حلم علواء دعاها حبها ذات مساء
ففتنت بشرع من خيال الشعراء

(١) زهر وعمر ص ٦٠

يا حبيبي هذه ليلة حبي
آه لو شاركتني أفراح قلبي

فأين هذه « العذراء » بكل ما في الكلمة من معنى حسيّ ، من الملكة
الغامضة كيلوبترا ؟ ولعلّ علي محمود طه قد تأثر في رسم صورتها بما رأى
في الأفلام الأميركية حيث يظهرونها عارية ماجنة وقد تستحم بالحليب بدل الماء.

وكما ضيّع الشاعر شخصية كيلوبترا ، ضيّع ملامح عالمها . فماذا نجد
في القصيدة من ذلك العالم الغريب عنا الملقّع بضباب المبهم البعيد ؟ لا شيء
على الإطلاق . إن كيلوبترا تخرج في زورق ، فكيف يصف الشاعر زورقها ؟

بعثت في زورق مستلهم من كل فن
مرح المجذاف يختال بحوراء تغسني

وهذه أوصاف عامة لا تشخص شيئاً يختلف عما نعرف اليوم ، فضلاً
عن أنه وصف المجذاف بأنه « مرح » وبذلك سلبه جلال القدم و رهبة المجهول
وجوّ العالم الفرعونيّ وكلها أشياء يبرزها أن يكون المجذاف مثقلاً بالأسرار
لا أن يختال في مرح . ويتحسن جو القصيدة لحظة واحدة في هذه المقطوعة :

وتجلى الزورق الصاعدُ نشوان يُميدُ
يتهدّاه على الموج نسواتي عبيد
المجاديف بأيديهم هتاف ونشيد
ومصلّون لهم في النهر مجذاف عتيدُ

سحرتهم روعة الليل فهم خلق جديد
كلهم ربّ يغني وإله يستعيد

ووجه التحسن هو التفات الشاعر قليلاً إلى « النواتي العبيد » و « المصلين »
و « المحرّاب العتيد » ، ففي هذه المشاهد لمحة من جو كيلوبترا . غير أن

هذه اللمحة تضيء في سياق القصيدة لأن الزورق جعل نشوان يمد بيننا
المجاديف « هتاف ونشيد » . وكان قوله « كلهم ربّ يغني وإله يستعيد » غير
ملائم لروح الدين المصري القديم الذي آمن به هؤلاء المصلّون ، وإنما هي
تعبيرات منقولة عن الأدب الغربي المعاصر .

ومن مظاهر الضعف في القصيدة أن الشاعر قد وضع على لسان كيلوبترا
أغنية جعلها لازمة القصيدة وهذا نصّها :

يا حبيبي هذه ليلة حبي
آه لو شاركني أفسراح قلبي

وهي أغنية لا تليق بأن تغنيها ملكة تحت سمع « نواتي عبيد » يجدفون
بزورقها ، فضلاً عما في معانيها من سداجة وضحالة مما لا نظنه يلائم ملكة
ذات هبة وجلال . يضاف إلى ذلك أن في معنى الشطرين تناقضاً ظاهراً
فكيف تكون الليلة « ليلة حبّها » إن كان الحبيب لا يشاركها إياها كما يفهم
من النصّ ؟ ومتى صحّ أن توجد ليالي الحبّ في غياب الحبيب ، وإنما وقع
الشاعر في شبكة المعنى منساقاً بأسلوبه في قصائد الوصف الغنائي .

٣ - النغم

تتصف قصائد الوصف الغنائيّ بأن النغم جانب أساسيّ في جوها وبنائها
حيث يختار الشاعر الألفاظ ذات الرنين الموسيقي وسحر الحرس مثل « العشاق ،
والحسن ، والصبا ، وعروس البحر ، وحلم الخيال ، والذكرى ، والنشوة ،
والليالي ، والسنا ، والشاطئ » .

على أن براعة علي محمود طه في خلق النغم الشعريّ لا تكمن في اختياره
للألفاظ الشعرية وحسب ، وإنما تتركز ، فوق ذلك إلى وضعه للكلمة في

مكانها من الشطر والبيت بحيث يقوم رنين خاصّ وتجاوب بين مجموعات الحروف المستعملة . وهذه الظاهرة تتجلى في شعره كله عموماً وتتجلى بصفة خاصة في قصائد الوصف الغنائي . فما القول في هذا الشطر ؟

أين أنت الآن أم أين أنا ؟

أليس له جرس موسيقيّ عال ، وسرّ هذا الجرس أن حرف النون مستعمل فيه بكثرة فلا تخلو منه إلا كلمة « أم » . وما القول في هذا الشطر ؟

حلم ليل من ليالي كيلوبتره

إن حرف اللام قد ورد في أربع كلمات من خمس فيه ؟ وهذا التناغم بين الحروف المتجاورة يحدث رنيناً موسيقياً في الشعر ، وعلي محمود طه بارع فيه عادة ، وذلك جانب مهم من أسباب علو النغم في قصائده الوصفية الغنائية .

٤ - الفنون اللفظية

يتميز أسلوب قصائد الوصف الغنائي باستعمال قسط ظاهر من الفنون اللفظية (البديع) وهذا نموذج من قصيدة « الجندول » :

ذهبي الشعر شرقيّ السمات مرح الأعطاف حلو اللفات
كلما قلتُ له خذ قال هاتِ يا حبيب الروح يا أنس الحياة

وفيه استعمل الفقرات القصيرة في العبارة في لغة سهلة سهولة مطلقة . إن البيت الأول مقسّم إلى هذه الفقرات : « ذهبي الشعر » ، « شرقيّ السمات » ، « مرح الأعطاف » ، « حلو اللفات » وقد جعل قوام كل جزء من العبارة كلمتين ليحدث ذلك موسيقى . ونجد صدق هذا في الشطر الرابع مع إضافة حرف النداء وتكراره : « يا حبيب الروح » ، « يا حلم الحياة » .

أما جملة « كلما قلت له : خذ ، قال : هات » ففيها طباق بين خذ وهات ، يقابله تكرار فعل القول وذلك يحدث تأثيراً موسيقياً خاصاً .

وهذا نموذج ثانٍ لهذه الظاهرة من قصيدة « خمرة نهر الرين » :

كتر أحلامك يا شاعر في هذا المكان
سحر أنغامك طواف بهاتيك المغاني
فجر أيامك رفاف على هذي المحاني
أياها الشاعر هذا الرين قاصدح بالأغاني^(١)

إن بدايات الأبيات الثلاثة الأولى تستعمل « المناسبة » من فنون البديع : « كتر أحلامك ، سحر أنغامك ، فجر أيامك » . تلي ذلك مناسبة أخرى بين « طواف ورفاف » . ثم تأتي الكلمات « المكان ، المغاني ، المحاني » ولا يتغير فيها إلا حرف واحد فهي ضربٌ من الجناس « ثم هناك أسماء الإشارة : « في هذا ، بهاتيك ، على هذي » . ومعنى ذلك أن الشاعر استعمل الصنعة في ست عشرة كلمة من سبع عشرة في الأبيات الثلاثة الأولى ، فلم تنفرد إلا كلمة « يا شاعر » . وذلك ولا ريب كثير .

إن هذه الأساليب اللفظية في خلق النغم من الموسيقى والرنين في شعر علي محمود طه . ولعلها مرتبطة بفن الشعر نفسه على العموم . ذلك أنها تملك سمة بدائية فيها سذاجة واستبداد . أما السذاجة فمنبعها وهم الشاعر بأنه يستطيع أن يخلق شعراً جميلاً بمجرد اللجوء إلى هذه الأحابيل اللفظية . وأما الاستبداد فيرجع إلى رغبة كامنة في روح الشاعر تدفعه إلى الاستحواذ على ذهن السامع وروحه فيلجأ إلى ما يشبه « السحر » القديم الذي كان بعض الناس يتسلط به على الآخرين : لأن الشراك الموسيقية ضرب من السحر له مفعول العقاقير

(١) لبالي الملاح الثالثة من ٩٣ .

المخدرة التي تفعل في روح السامع بالتنويم والتخدير . ولا أظن إلا أن علي محمود طه كان يدرك ، في أعماقه ، أن هذه الوسائل اللفظية كفيفة بأن تسرق له أرواح كثير من القراء فتفتنهم وتسحرهم ، وذلك ما وقع فعلاً .

ولا بد لنا أن نشير إلى أن في شعر علي محمود طه ما يدلّ على أنه يعتبر الشعر ضرباً من السحر له تأثيره وسطوته . فمن ذلك تعليق إحدى الشخصيات في « أرواح وأشباح » حيث تقول وهي تتحدث عن الشاعر مخدرة منه زميلتها :

يحاول بالشعر إغراءنا لنؤمن واحدة واحدة (١)

فهذا تحذير يستند إلى كون الشعر قادراً على « الإغراء » . أما مصدر هذا الإغراء عند الشاعر فلأنها ترده إلى ما علمه الشيطان الذي تشير إليه باسم « طريد الحنان » في قولها عن الشعراء :

أصاروا الفنون رموز الأثام واستلهموا الشرّ سحر البيان
وأغروا بحواء ما لقنوا وما حلقوا من طريد الحنان (٢)

ففي رأيها أن سحر الشعر فن من فنون الشيطان يستحوذ به الشاعر على روح المرأة . ومثل ذلك قول زميلتها (سافو) عن الشاعر :

أثار الملائك في قدسها وأوقع في سحره الأبرياء (٣)

وكلمة « الملائك » و « الأبرياء » واردتان هنا لتكونا جناحي إطار تبرز من خلاله قوة الشرّ التي يتصف بها سحر الشاعر .

(١) أرواح وأشباح ص ٧٤ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٥ .

(٣) المصدر السابق ص ٤٥ .

وآخر الأدلة على اعتبار علي محمود طه الشعر سحراً أن (بليتييس) نحس بعجزها عن الصمود لشعر الشاعر :

دعي الوهم سافو ولا تحقري بليتييس معجزة الشاعر
فما نقيسه بحياتنا إذا هو ألقى عصا الساحر^(١)

وفي البيتين إشارة ذكية إلى القرآن الكريم ، حيث يلقي النبي الكريم موسى عصاه « فلا يتقيها السحرة بحياتهم » على حد تعبير علي محمود طه . ولعله لا يخفى أن القرآن لا يستعمل لفظ « الشعر » إلا بمعنى السحر والإغراء وذلك ، في رأبي ، هو سبب ذمه له . وإنما كان القرآن ، في مجمل معانيه : مترهاً عن هذا السحر اللفظي الذي يمتلكه الشعر ، لأنه يوصل معانيه إلى القلب بما له من أجواء روحانية عالية ، وبيان معجز يتعالى عن سحر الفنون اللفظية .

ولقد يرد اعتراض على أن الأبيات التي مثلنا بها تنتمي كلها إلى « مسرحية » يعبر الحوار فيها عن آراء شخصياتها ، وليس من الضروري أن يعبر عن رأي علي محمود طه ، ذلك أن هذه الأرواح تتوجس شراً من الشاعر ، فلا تملك إلا أن تعتبره ساحراً غرضه الإغراء . وهو اعتراض معقول ، وقد رفعته أنا نفسي ، لولا أن في قصائد الشاعر ما يسنده كما سوف يأتي في الفصل الذي ندرس فيه آراء الشاعر .

ومهما يكن من أمر فإن الإكثار من استعمال هذا السحر اللفظي المتمثل في البديع قد أضفى على قصائد الوصف الغنائي جواً من السطحية الملحوظة . وهذه السطحية هي التي شخصها الكاتب المتنوق الدكتور شوقي ضيف في أكثر من صيغة واحدة ، قال عن شعر علي محمود طه : « واقرأ قصائده

(١) أرواح وأشباح ص ٤٦ .

فستجد عقوداً تتلأأ من الألفاظ الخلابة ، التي تنشر ضباباً من الأحلام والأشباح ، ولكن لن تجد فكراً عميقاً ، ولا فكراً غامضاً كفكر الرمزيين ، ففكره دائماً مجلو مكشوف ، لا يستر أي شيء وراءه . فهو شاعر لفظي وليس صاحب نزعة فلسفية ولا نزعة نفسية ، إنما هو صاحب ألفاظ شعرية مشعة أو موحية ^(١) ، وإذا كنا لا نقر الناقد على أن هذا القصور يشمل شعر الشاعر كله ، فنحن نقره على تمكنه من قصائد الوصف الغنائي على الأكل ، لأنها بمجملها تكاد تقتصر على العناية بالألفاظ وإيقاعها وإشعاعها دونما عناية بالمضمون الفكري والجو الروحي . والدكتور شوقي ضيف على حق حين يقول عن أغنية الجنول : « وهي من خير الأمثلة التي تدل على مهارته في استخدام الألفاظ الشعرية فإنك إذا حللتها لم تجد فيها فكراً عميقاً ولا واسعاً وإنما تجد الألفاظ البراقة التي تروعك وتأسر لبك » ^(٢) .

٥ - أسلوب الموشح

ومن ملامح الوصفية الغنائية أنها تختار من البحور الشعرية والأساليب ما يملك الإيقاع والانيال والموسيقى وقد غلب بحر الرمل على هذه القصائد كما في « الجنول » و « خمرة نهر الرين » و « أندلسية » و « إياي كيلوبترا » و « لحن من فينا » . وقد يستعمل وزن المزج كما في قصيدة « سيرانادا مصرية » . ويلاحظ أن الوحدة في كل من هذين البحرين (الرمل والمزج) تفعيلة واحدة فهما من البحور الصافية .

وهذه البحور بطبيعتها متلخفة مثالة بسبب وحدة التفعيلة فيها . وقد

(١) كتاب « الأدب العربي المعاصر في مصر » للدكتور شوقي ضيف « مطابع دار المعارف .

القاهرة ١٩٥٧ » ص ٦٤ .

(٢) المصدر السابق ص ١٨٣ .

حرص الشاعر على هذه الوحدة فكان يستعمل الضرب (فاعلاتن) بكثرة
إلا إذا خرج عليه نادراً كما في قوله :

قال من أين وأصفي ورنّا قلت من مصر غريب ها هنا
قال إن كنت غريباً فأنسا لم تكن فينيسيا لي موطننا ^(١)

فالضرب في هذه الأَشْطَر (فاعلن) لا (فاعلاتن) .
وقد استعمل الشاعر أسلوب الموشح في أغلب هذه القصائد ، ولكنه لم
يقلد الموشح الأندلسي كما فعل بعض المتقلمين من شعرائنا وإنما جدد أساليبه
وروحه وهذا نموذج من قصيدة « أندلسية » :

حسنك النشوانُ والكأسُ الرويّة جددا عهد شبابي فسكرت
حلم أيتام وليلاتٍ وضيّة عبرتُ بي في حياتي وعبرتُ
أنا سكران وفي الكأس بقية أيّ خمر من جنّ الخلد عصرتُ
آه هاتي قربي الكأس إليّ واسقنيها أنت يا أندلسيه ^(٢)

ولا شك في أن أسلوب الموشح يمهّد « للسطحية » التي ذكرناها في الفقرة
السابقة ، لأنه يزيد نغم الشعر بروزاً ، ويتطلب التكرار ، ورنين الألفاظ
وسوى ذلك مما يحول دون أن ينصرف الشاعر لخلق جو عميق . ومهما يكن
فإن لنا رأياً في صلة الموشح بالجو الفكري سثبته في باب الأوزان من هذا
الكتاب .

(١) من (أغنية الجول) ديوان ليالي الملاح لتمام .

(٢) « شرق وغرب » ص ٥٣ .

٣. قصائد العبت العاطفي

يقع هذا الصنف من شعر علي محمود طه في الوسط بين الصنفين السابقين . إن هذه القصائد ليست قصائد حب لأنها تخلو من تلك العاطفة الحزينة المشتعلة التي تصدر عن المحب مما لمسنا في القصائد الجميلة « رجوع المارب » و « انتظار » و « الشاطئ المهجور » وسواها . كما أنها ليست على مستوى قصائد الوصف الغنائي التي كادت تكون فارغة من المعنى بسبب اهتمام الشاعر بموسيقاها وجوها . وإنما قصائد العبت العاطفي شيء بين هذا وذاك ، فهي تحتوي على كثير من الفكر الشعرية أحياناً ، ولا تخلو من بناء شعري أصيل له كيان يتميز عن الصيغة الجامدة التي عرفناها في قصائد الوصف . ومن الأكيد أن قصائد هذا الصنف أرقى رتبة من القصائد الغنائية وأكمل بالمعنى الشعري ، بما تملكه من عاطفة شخصية وموقف يتخذه الشاعر . وكل ما ينقصها فقدان اللمسة الروحانية والحرارة الغرامية الصادقة ولذلك أسميناها قصائد العبت تمييزاً لها عن قصائد الحب .

ونموذج هذا الصنف قصيدة « في الشتاء » التي مطلعها :

ذكريني فقد نسيت ويسا ربّ ذكرى تعيد لي طربي^(١)

(١) ليالي الملاح الثالث ص ٤٦ .

والحق أن هذا المطلع خير معبر عن الجو العام لقصائد هذا الصنف . لأن الشاعر يقول فيه إنه قد نسي الطرب وفقد انفعالاته . فهو يصحب هذه الفتاة التي يخاطبها آنحي تذكره ما نسي من أن في الدنيا عواطف وفرحاً وطرباً . وإذن فإن القصيدة لا تمثل أكثر من محاولة لاستعادة العاطفة التي عرفها الشاعر أيام الحب في عهد « الملاح النائه » ، وفي ذلك ما فيه من إقرار ضمني بأن عهد العاطفة قد مضى وانصرم . وهذا هو الإطار العام لقصائد العبت العاطفي فهي بمجموعها قصائد يقصد بها التعويض عن مفقود ، ومن ثم بقيت دون قصائد الحب الكبير الذي يملأ القلب ويفجر الشعر ويغضب الروح .

خصائص هذه القصائد

١ - أول صفات هذه القصائد أنها تخلو من العاطفة الأخاذة التي تملأ النفس ، لأن منبع المشاعر فيها هو الموقف اللاهي الذي لا ينظر إلى الحياة نظرة جادة ، وإنما يهيمه أن يتفقه . وأغلب هذه القصائد تصدر عن الصلات العابرة التي كان الشاعر يقيمها مع « صديقات » أجنبيات ممن يلقي في أسفاره الصيفية في أوروبا . وهذه الصلات لا تأخذ من نفسه أكثر من مكان مؤقت يستثير الحواس ثم يمضي . ولذلك غلب على إحساس الشاعر نحوه من طابع المغامرة ومن ذلك خطابه لمن صحبها في تجربة قصيدته « بحيرة كومو » :

ما تُسرِّين ؟ أنصحي	إنّ في عينكِ الخبر
الغريبان ها هنا	ليس يجديهما الحذر
نحن روحان عاصفا	ن وجسمان من سقر
فاعذري الروح إن طفئ	واعذري الجسم إن ثار ^(١)

(١) المصدر السابق ص ٥٢ .

ومن ذلك أيضاً موقفه من فتاة قصيدته « تاييس الجديدة » وقد سمّاه
هو نفسه موقف « المجترح » :

أنا الغريب هنا وملء يدي أعطاف هذا الأغيد المسرح
خفقت على وجهي غداثرها فجذبها بسذراع مجترح
لم أدر ، وهي تدبر لي قلدي من أين مقتبتي ومصطبحي^(١)

على أن العبث العاطفي لم ينشأ دائماً عن صلات وإنما كان الشاعر أحياناً
ينظم القصائد فيمن لا يعرف من النساء كما تدل قصيدته « على حاجز السفينة »^(٢)
التي أهداها « إلى الغريبة الشائقة ، ذات الرداء الأبيض ، التي تظهر كل ليلة
وحدها ، متكئة على حاجز السفينة ، ساهمة حاملة » . وهي ، في الحق ، من
قصائده الفاشلة ، ومثلها في ذلك القصيدة المُسَمَّاة « راكية الدراجة »^(٣) ،
وقد قدّم لها الشاعر قائلاً : « رأيتها مرحة شائقة ذات صباح في الطريق
الصاعد من هرميتاج إلى فينسنا » . ومن هذا الصنف قصيدته « سارية الفجر »
التي يقول في مطلعها :

عبرتُ بي في صباحٍ باكر فتنة العين وشغلَ الخاطر
شعرُها الأشقرُ فيه وردة لونها من شهوات الشاعر^(٤)

ولعل قوله « شهوات الشاعر » خير ما يشخص موقف العبث في هذه
القصائد فهو يكاد « يشتهي » كل جمال يمرّ به ، لمجرد أن قلبه خاوٍ مقفر من
العاطفة الكبيرة التي تملأ الحياة وترتفع بها إلى أفق الإنسانية والروح . ولا

(١) ليالي الملاح الثالث ص ٨٩ .

(٢) شرق وغرب ص ٢٥ .

(٣) شرق وغرب ص ٦٢ .

(٤) زهر وغبر ص ٢٠ .

يفوتنا أن ننبه إلى وصفه للفتاتين في « على حاجز السفينة » و « راكية الدراجة » بكلمة « شائعة » فإنها تنتهي إلى عين المعنى في قوله : « من شهوات الشاعر » . ولكي نشرح مضمون هذه « الشهوات » نقتطف من القصيدة هذه الأبيات :

شاطريني ذلك المأوى فما	أثاقضاك وفاء الشاكِرِ
غرفة ، آلمة الفن بها	تلقاك لقاء الظافر
وتفتيك نسيهاً مثله	ما تفت لحبيب زائر
هات كفتيك ولا تضطربي	لا تخالي ريبة في ناظري ^(١)
سوف يؤوبك جدار ساخر	من أباطيل الزمان الساخر
سوف يحويك فراش صامت	لك فيه همسات الذاكر ^(٢)

٢ - والصفة الثانية لقصائد العبت العاطفي أن فيها شعوراً عنيماً بمرور الزمن وسرعة انقضائه . فإن الشاعر يبدو على عجل من أمره يريد أن ينال كل ما متاح قبل انصرام الوقت وفوات الأوان . ومن أمثلة هذا قوله في « بحيرة كومو » :

فاسكبي الخمر وارشفي	به على رثة الوتر
وإذا شئت فاسقنيه	على نغمة المطر ^(٣)
فقدأ يلعب الشبا	ب وتبقى لنا الذكر ^(٤)

(١) في هذا البيت خطآن اثنان أحدهما حذف ياء المخاطبة من الفعل هات مع أنه خطاب مؤنث ، وقد أقام الشاعر وزن البيت على أساس الخطأ . والخطأ الثاني أنه حرك الفعل « تخالي » بفتح اللام والصواب كسرهما على القاعدة ، والتصحيح هنا متاح .

(٢) زهر وخمر ص ٢٤ .

(٣) في البيت خطأ ظاهر هو حذف ياء المخاطبة في الفعل « اسقنيه » والصواب « اسقنيه » .

(٤) لبالي الملاح الثالث ص ٥٤ .

ومن صور هذا الخوف من الزمن في قصيدته « حلم ليلة » قوله :

فتولّني فليس في العمر
سوى ليالي الغرام والشعر
لاني رأيت التذير في الإثر
تطلق كفّاه طائر الفجر
فقرّبي الكأس واسكبي خمري^(١)

فهو هنا يسأل صديقه « النوال » العاجل خوفاً من أن يطلع الفجر الذي يسمّيه « الطائر » ويعدّ طلوعه من شؤم التذير . ولعله واضح أن « طائر الفجر » هنا رمزٌ للزمن كله لا لمجرّد الفجر القريب .

وهكذا نجد علي محمود طه في قصائده العائنة عجلان يريد أن « يتروّد من النعم » قبل أن يذهب الشباب ويُبقي الذكريات . ولعلّ الإحساس المفرط بانصرام الزمن ملازم للعائنين الذين يعيشون الحياة بحواسّهم فلا يرون لها قيمة أبعد من ملذات الحس . ولذلك كانوا متعجلين يريدون أن يكسبوا أكثر ما يتاح لهم من المتّع واللذائذ قبل أن يذهب الزمن إلى الأبدية . وعلى هذا نجد بين العائث والعاشق فرقاً في الموقف من الحبيبة والزمن . أما العائث فهو عجلان ، مثل علي محمود طه ، يعطرق الباب في لحظة وجنون منادياً :

أيها الخمار قم وافتح لنا
واسقنا قبل رحيل القافلة^(٢)

(١) ليالي الملاح الثالثه ص ٣٨ قصيدة « حلم ليلة » .

(٢) المصدر السابق ص ١٥ قصيدة « كأس الخيام » .

إنه يتحدث دائماً عن نقطة في الزمن تصبح السعادة بعدها باباً «مقفلاً»
 لا سبيل إليه . وإلى هذه النقطة رمز بقوله « رحيل القافلة » وهو خائف من
 هذه النقطة كل الخوف ، يريد أن « يرتوي » بسرعة قبل أن يبلغها . ولكن
 العايب قلما يرتوي لأن طبيعة نظراته إلى الزمن تجعله ظمآن لا ينطفئ ظمأه .
 وهو في هذا بخلاف العاشق لأن هذا قلما يعبأ بانصرام الزمن . إن حبه يبدو
 له أكبر من الحياة والوجود بحيث يحس أنه ما من شيء قط يستطيع أن يروي
 عطش روحه ، وكأن حبه مرتبط بالمطلق واللا نهائي ، وهو لذلك غير
 مستعجل ، لا بل إن العجلة لا تنفعه ولا تخطر له ، فلا طلوع الفجر يعنيه
 ولا رحيل القافلة . إن الارتواء لدى العايب غاية قريبة يمكن تحقيقها ، بينما
 هو عند العاشق بداية ظمأ جديد . ثم إن مشاعر العاشق تغمر ذاته وتستغرق
 كيانه حتى يكاد ينسى أن الحياة تسير وتلاشى ساعة بعد ساعة ، لأنه يحس
 أن الحياة ملكه فعلاً بما منحته من سعادة الإحساس بالحب . ومعنى ذلك أن
 الحب يمنح العاشق فرحة مذهلة تغلب الألم والخوف والضعف ، ولا فرق في
 هذا بين حب سعيد وحب محروم فإن مصدر الطمأنينة هو كمال العاطفة نفسها ،
 لأنها تروي ظمأ القلب إلى النوى العليا ، بينما يبقى العايب الحسي عطشان
 ويشعر أن أيامه تتساقط من خلال أصابعه كما تتساقط حفنة ماء يقبض عليها .
 وذلك هو ، في الواقع ، شعور علي محمود طه في قصائده العايبة :

آهٍ دعني من أحاديث الصراعِ
 ضاع عمري وبعَ للعمر المضاعِ
 فالتمس نزهة حبٍّ ومناعِ
 تحت أفقٍ صادح صافي الشعاعِ^(١)

ولا ريب في أن الإحساس المستمر بمرور الزمن يقود الشاعر العايب إلى

(١) قصيدة « بين الحب والحرب » ديوان الشوق المائد ص ٨٩ .

التماس المرح والفرح في المناسبات كلها . ولذلك كادت قصائد العبت تخلو من الحزن كلّ الخلو ، بخلاف قصائد الحبّ التي لازمتها كآبة قلما تنقشع . وهذا طبيعي ومتوقع ، لأنّ العابت لا يشعر نحو من يعبت معها بأكثر من عاطفة عابرة ، ولذلك لا يحزنه الهجر ولا القطيعة ، وإنما تنجيء التجارب كما يلي :

ملأتُ بتفاحها راحتي	وبنت لكرمتها عاصرا
وذقتُ الحنان بها والرضى	بدأ برةً وفماً طاهرا
فيا ليلة لم تكن في الخيال	أجدتُ لي المرح الغابرا
أفادت على النيل سحر الحياة	وأحيت لشعري به سامرا
نستُ ليالي من قبلها	وكنْتُ لها الوافي الناكرا ^(١)

فهذه أبيات وصفية تنقصها العاطفة وعمق التجربة ، فكل ما تصوره أمسية قضاهها الشاعر مع راقصة أجنبية كان قد عرفها في أوروبا ثم حضرت إلى القاهرة .

٣ - تتميز قصائد العبت العاطفيّة بأنها تجمع بين صفتين متعارضتين هما الحلوّ المرّيب ولمسة البراءة والطهر . ومثال ذلك قصيدة « في الشتاء » التي أشرنا إليها قبلُ فقد جاء فيها من معالم الحلوّ المشحون بالمرّيب هذه الأبيات :

وامنحي عيني التماس على	خصلات من شعرك النعسي
ظمأي قاتلي فما حذري	موردي منكٍ مورد العطب
ثرثري واصنعي الدموع ولا	تحضلي إن همت بالكذب ^(٢)

وهل أكثر إثارة للريبة من أن يرضى هذا « المحب » من حييته بأن تكون ثرثرة صانعة للدموع ؟ إن هذا الرضى من الشاعر يدلّ على شيء واحد

(١) ليالي الملاح الثالث ص ٣٩ .

(٢) ليالي الملاح الثالث ص ٤٢ .

هو أنه لا يحبها ولذلك لا يعنيه سوء خلقها ، وقصارى ما يهمة أن يقضي معها وقتاً ممتاً ثم ينصرف . أما المحب فهو لا يرضى ممن يحب مثل هذه المعايير لأن الحب بطبيعته عاطفة مثالية تدفع العاشق إلى تجميل الحبيب خلقاً وخلقاً .

وقوله : « موردى منك مورد العطب » أكثر إثارة للريب . فلماذا يكون مورده منها مورد العطب إذا كانت معه في زورق في النيل وكأسه — على حد قوله — مترع وعليه آثار شفتيها ؟

شفتاكِ الندية تان به فيهما روح ذلك الحب
شهد المتشهي بخرهما أن هذا الرحيق من عنبى

أليس سبب ذلك أن هذا الحب عابر وينتهي المساء والأماسي فلا ينحسر من الاثنين إلا الشاعر لأنه يهدر رجولة وشاعريته وطهر نفسه مع ثرثرة تحسن صناعة اللمع ؟

ولكن هذا الجو المريب ، المخوف بالظنون ، يرقّ ويصفو حتى يتحول إلى جو شبه بريء فيه طهر وجمال ، فإننا نسمع الشاعر يقول لرفيقته :

وارفعي وجهك الجميل أرى كيف هذا الحياء لم يذب
ثم يقول لها :

وبك لا تنظري إلى قلبي نظرات الغريب واقتربي

فنعلم من ذلك أن هذه الفتاة تحسّ الحياء ، وتجلس متباعدة عنه متأية أن تشاركه الشراب .

ومما يضفي لمسة براءة على القصيدة وصفه لقلبه :

ذلك الطفل هدهديه فما ثاب من ثورة ومن صخب

فإنه يجعل هذا القلب « طفلاً » يحتاج إلى أن يَهْتَدَد .

وهناك منبع آخر للبراءة في هذه القصيدة وسواها هو عناية الشاعر بتصوير مشاهد الطبيعة كما في قوله :

لم أزل أرقب السماء إلى	أن أطلّ الشتاء بالسحب
موعدينا كان في أصائله	ضفة سندمية العُشْبِ ^(١)
نرقب النيل تحت زورقنا	ونخفوق الشراع عن كتب
وظلال التخيل في شفق	سال فوق الرمال كاللهب

فالطبيعة تلتطف دائماً من غلظة الأجواء الحسية ، فضلاً عن أن الاهتمام بها لا يصدر عن إنسان متصرف إلى إرضاء حواسه ، لأن في حب الطبيعة لمسة روحانية تربط القلب الإنساني إلى فكرة الخفي والمطلق العميق .

ومن أمثلة هذا التلاقي بين الرؤية والبراءة قصيدته الجميلة « هي » ، التي تبدأ في جو لا يمكن أن يوصف بالبراءة :

هي الكأس مشرقة في يدك	فماذا أراك في خمرها ؟
نظرت إليها وباعدتها	كأنّ المنية في قطرها
أما ذقتها قبل هذا المساء	وعربدت نشوان من سكرها
حلا طعمها يوم كنت الخليّ	وكل الصبابة في مرّها

إن في هذه البداية رؤية ومنية وعريضة وسكراً ومرارة . ويتكاثف هذا الجو عندما يستسلم الشاعر إلى ذكرياتها فيرجع بلعنه إلى الماضي ليتذكر صلاته ببطلة القصيدة .

(١) الشطر الأول خارج عن وزن القصيدة كما سيأتي .

إذا فتح الباب تحت الظلام فكيف ارتماؤك في صدرها
وكيف طوى خصرها ساعدك ومرت يداك على شعرها
وما هذه ؟ رعشة في يديك أم الكأس ترجف من ذكرها ؟

ويتكشف الجو المشحون عن « غدر » الحبيبة وعند ذلك لا يعود الشاعر يرى فيها غير صورة من « جسد آدمي » دتس روحه وحطم « تماثله » وعند ذلك، تأتي لمسة البراءة والرفع :

بكي الفن فيك على شاعر تسائله الروح عن ثأرها
نزلت بها وهلة كم خبا شعاع وغيب في قبرها
رفعت تماثيلك الرائعات وحطمتهم على صخرها
فدع زهرة الأرض يا ابن السماء فأنت المبرأ من شرها
مراحلك في السحب العاليات وفوق المنور من زهرها
فمدّ جناحك فوق الحياة واطلق نشيدك في فجرها (١)

ولقد يُعرض على اعتبارنا للبراءة في هذه الآيات ، مع أنها جاءت اضطرارية بعد أن أعرضت « الحبيبة » وخانت ، وهو اعتراض وارد لولا أننا نملك أدلة شعرية كثيرة على أن هذه البراءة كانت طبيعة في الشاعر وإن غيبتها غيوم الرب أحياناً . وإنما نعتقد أن الحسية وطلب اللذة عارضان في حياة علي عمود طه لأن أصل نفسيته روحاني ، ونظرتة إلى الشعر والشاعر نظرة مثالية فيها كثير من التقديس . ولسوف نتناول هذه القضية في موضعها من الكتاب . فلن نتوسع فيها الآن .

(١) لبالي الملاح الثالث ص ٤٦ .

الفصل الثاني

الشعر الفكري

تمهيد

تقصد بالشعر الفكري مجموعة قصائد علي محمود طه التي لا تتعلق بالحُب وعواطفه وأجوائه . وهذا الباب يشمل شعره الفلسفي والروحي ، وشعر الحنين إلى الأسفار البعيدة والأصقاع المجهولة ، وقصائد الخيال المحلق ، وقصائد الطبيعة ، والقصائد الخمرية ذات التزعة الصوفية ، والقصائد التي تنغني بالبطولة في مظاهرها المختلفة ، وغير ذلك من الشعر الذي يرتفع به الشاعر عن مرتبة العاطفة الحسية إلى آفاق الروحية والفكر والخيال .

ولعلّ القارئ الذي يعرف علي محمود طه معرفة جافية تقتصر على قصائده العاطفية المشهورة بحسبه شاعر حب وغناء لا ترقى شاعريته إلى أبعد من الأغنية الشعرية الحسية وقصيدة المناسبة المتحمسة . ولعل هذه النظرة خارجة حتى لدى بعض المطلعين من الأدباء والنقاد . نقول ذلك وفي الزمن فصل^١ للدكتور محمد مندور قال فيه نصاً : إن علي محمود طه « بطبعه أبعد ما يكون عن الروحية والتأمل الذاتي »^(١) . والواقع أن الدراسة العميقة

(١) كتاب « محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي » (الحلقة الثانية . طبعة الرسالة . القاهرة ١٩٥٧) ص ١٠٩ .

شعر علي محمود طه لا بدّ أن تنتهي بالنقاد إلى عكس هذا الرأي ، فإن علي محمود طه روحاني بطبعه ، كثير العكوف على التأمل الذاتي ، وقد ترك من القصائد في هذا الباب ما يكاد يزيد على شعره العاطفي . فإذا لاح هذا الاتجاه النفسي مناقضاً لموقف الشاعر في قصائده الوصفية الغنائية وقصائده العبث ، قلنا إن التعارض ظاهري وحسب ، وسوف نخصص لدراسة هذا التعارض فصلاً في هذا الكتاب . أما هذا الفصل فنحن ندرس فيه الظاهرة الفكرية الجميلة في شعر الشاعر ونكاد نذهب إلى أن الشعر الذي يمثل هذه الظاهرة هو أجمل شعره وأروع على الإطلاق ، لولا أننا نتحفظ لنبيّ مكاناً مماثلاً لقصائد الحب التي سبق أن وقفنا عندها .

١ - ظاهرة « الملاح التائه »

لا بدّ لنا ، في مستهل دراستنا للناحية الفكرية في شعر علي محمود طه أن نقف وقفة عناية عند تسميته نفسه « بالملاح التائه » لندرس وجه هذه التسمية ومعناها ودلالاتها وصلتها بشعره وحياته . ذلك أن « الملاح التائه » ليس مجرد عنوان عابر لمجموعة الشاعر الأولى ، كما قد يوهم ظاهره ، وإنما هو ظاهرة واضحة تتصل بالآعماق الروحية والنفسية لشاعريته وحياته ، ومن ثم فهي تشخص الروح العامة التي تسيطر على شعره وتمثل نفسيته على العموم .

وإذن فما دلالة « الملاح التائه » في شعر علي محمود طه ؟

يتألف هذا الاسم من كلمتين هما « الملاح » وهي السفر في البحار و « التيه » وهو الضلال أو الاستغراق في عالم البحر دون إرساء على شاطئ . والمدلول البسيط القريب لمثل هذه التسمية أن علي محمود طه يحب البحر حباً خاصاً له تأثير في ذهنه وروحه وشعره ولذلك ارتأى أن يتيه فيه ملاحاً بمنحدر البحار ويصادق الأمواج ويكنه أسرارها . وفي شعره كثير من الدلائل على هذه الصداقة المتحمسة للبحر مثل قوله :
.....

قف من البحر مصغياً والعباب وتأمل في المزبدات الغضاب
صاعدات تلوك في شدقها الصخروتومي به صدور الشعاب
هابطات تن في قبضة الريح وترغي على الصخور الصلاب (١)

حيث نجد تصويراً جميلاً ، بلغة تقطر انفعالاً ، للبحر واضطرابه
وجنونه ، وكانت قوة البحر وسطوته الرهيبة تجتذب قلبه حتى لقد نظم
قصيدة عنوانها « على الصخرة البيضاء » يصف فيها ثورة للبحر جعلت
أمواجه تطغى فتغرق قرية صغيرة بمن فيها وما فيها (٢) . ولم يقتصر الشاعر
على وصف جنون البحر وأهواله وإنما نظم شعراً جميلاً في وصف هدوئه
ووداعته في ساعات الصفر وليالي القمر ، وكثيراً ما اقترنت هذه الأوصاف
بمشاعر الحب العذبة التي ملأت قلبه :

وانتحينا من جانب البحر مجرى	مطمئن الأمواج شاجي الخريز
نزلت فيه تستحمّ النجوم الـ	زهر في جلوة المساء المنير
راقصات به على هزّج المو	ج عرايا مهدلات الشعور
وعلى صدره الخفوق طوينا الـ	ليل في زورق رخيّ المسير
ورياح الخليج دافئة تـ	في حواشي شراعه المنشور
خافقاً فوقنا يدفّ شعاع الـ	بدر في ظلّه دفيق الطيور
ومن الساحل الطروب أغانـ	أخلتتا بكلّ لحن مثـير
رجعتهما بحارة آذنتهم	ليلة المتأى وبعد العشير (٣)

وقد اجتذبت قلب الشاعر أحاديث البحار وروادها ومغامراتهم

(١) الملاح الثالث ص ١٤٧ .

(٢) المصدر السابق ص ٥٧ .

(٣) الملاح الثالث ص ١٤٧ .

وبطولاهم حتى إنه نظم قصيدة رائعة يحكي بها ربان غواصة غرقت في اليم
خلال الحرب العالمية الثانية ، وقد وصف حبه للبحر وظمأه إليه كما تشير
هذه الأبيات يخاطب بها الربان الغريق :

يا ابن البحار وليدأ في مسابحها ويافعأ يوثر الجلى ويخسارُ
ما عالم الماء يا ربان ؟ صفه لنا فما تحيط به في الوهم أفكار
وما حياة النقى فيه ، أنسليةٌ وراحة ، أم فجاءت وأخطار ؟
إذا السفينة في أمواجه رقصت على أهازيج غتاهن إعصارُ^(١)

ولسنا نريد أن نستقصي ما نظم شاعرنا في البحر وعوالمه الغامضة وصوره
وأسراره ، لأن ذلك كثير ، وإنما سنختم هذه الجولة بالإشارة إلى مسرحية
« أغنية الرياح الأربع » وكل حوادثها تدور في عالم الشواطئ والبحار بحيث
لا يهبط ستار المسرح إلا على مشهد ختامي نرى فيه على البعد سفينة
مفرقة في البحر وعلى الجرف شاعرٌ يبكيها ويستخلص العبر من مصيرها .
كما لا يفوتنا التنبيه إلى أن علي محمود طه ، بسبب حبه العميق للبحار ، قد
ترجم من الشعر الانكليزي قصيدة معروفة للشاعر جون ميسفيلد فقتطف منها
المقطع الأول :

يا فرحتي للبحر أرجع ثانياً متفرداً بعبابه وسمائه
أقصي مناي سفينة ممشوقة وبزوغ نجم أهتدي بضياؤه
وصرير دفتها وعزف رياحه وخفوق قلع أبيض في مائه

وأرى الضباب يرفّ فوق جبينه في شاحب من لونه وروائه
يمحوه ألّا ق رمادي السنا متطلع بالفجر خلف فضائه ^(١)

على أن «الملاح التائه» - إلى جانب دلالاته العامة على حب الشاعر البحر - يملك معنىً رمزياً خاصاً ، والدليل البسيط على هذا أن علي محمود طه لم يكن ملاحاً بالفعل - خلافاً للشاعر جون ميسفيلد صاحب الأبيات التي اقتطفناها ، وقد كان في صباه ملاحاً حقاً - وعلى ذلك فإن الملاحه والبحر والتيه في شعر علي محمود طه مجرد رموز إلى اتجاهات روحية وفكرية ملأت قلبه وشغلت حياته . وعلى هذا المستوى ينبغي لنا أن ندرس التسمية .

وأول ما نلجأ إليه في طلب تفسير للتسمية قصيدة الشاعر المعنونة «الملاح التائه» وهذا أولها :

أيها الملاح قم واطور الشراعا لم تطوي لحة الليل سراحا
جدّف الآن بنا في هينة وجهة الشاطئ سيراً واتباعا
فقدأ يا صاحبي تأخذنا موجة الأيام قذفاً واندفاعا
عبثاً تقفو خطى الماضي الذي خلت أن البحر واره ابتلاعا ^(٢)

فما معنى البحر في هذه الأبيات ؟ وعلام يدلّ قوله : «لحة الليل» و«موجة الأيام» ؟ إن المعنى الواضح هو أن هذا البحر الذي تاه فيه «الملاح» علي محمود طه ليس البحر الحقيقي وإنما هو بحر الحياة ، لأن «اللجة» التي يخوضها هي لجة الليل لا لجة البحر ، والموجة التي يخشاها هي «موجة الأيام» وكلا الليل والأيام يدلان على الزمن والحياة . وعلى ذلك فإن هذه اللجج

(١) كتاب «أرواح شاردة» ، لملي محمود طه . شركة فن الطباعة . الطبعة الثالثة (القاهرة

يوليو ١٩٤٢) ص ٥٠ .

(٢) الملاح التائه ص ٣٠ .

والأمواج التي يبحر فيها الملاح التائه رمزية تدلّ على الحياة نفسها ولا صلة لها بالبحر .

ونحن نملك دليلاً لا يرد على هذا المعنى ورد في القصيدة الجميلة «صخرة الملتقى» وقد قال فيها :

وورائي الصحراء وادي المنايا وأمامي المحيط لجّ الحياة^(١)

ففي هذا البيت رمز الشاعر بالمحيط إلى الحياة نصاً دون ما غموض أو لبس ، وقد أضاف كلمة « لجّ » إلى الحياة لا إلى المحيط ليكمل التشبيه الكامن وراء الاستعارة ، فالحياة عند الشاعر محيط هائل له لجّج .

وقد يكون أقوى حتى من هذا الدليل ذلك الإهداء الذي صدر به الشاعر ديوانه « الملاح التائه » : « إلى التائهين في بحر الحياة » وفيه يتجه الملاح الذي تاه في بحر الحياة إلى الذين تاهوا مثله ، وهو اتجاه طبيعي له تبريره في منطق الفكر والقلب . وهذا الإهداء يلقي من الضوء على مدلول البحر الذي تاه فيه « ملاحنا » ما نلظنه يكفي لحسم أي جدل قد يثار حول الموضوع .

ولا نلظنه يخفى على القارئ أن تشبيه الحياة بلجة بحر ليس معنىً جديداً في الشعر ، وإنما قاله قبل علي محمود طه غير قليل من الشعراء بهمناء منهم ، في هذا السياق ، الشاعر الفرنسي « لامارتين » الذي أعجب به علي محمود طه وترجم قصيدته المشهورة « البحيرة » شعراً حافظ على روحها وجوهرها محافظة بديعة وإن يكن تساهل في بعض معانيها ، وفي هذه الترجمة ورد تشبيه الحياة بالبحر .

(١) المصدر السابق ١١٤ .

إننا في الحياة ، في عرض بحر ليس تلقى المرساة فيه بأرض
ما به مرفأً يبين ولكن نحن نغضي في لجته وهو يغضي^(١)

هذا إذن البحر الذي تاه فيه الملاح ، ومدلوله كما رأينا هو الحياة نفسها .
فما مدلول « التيه » في « الملاح الثالث » ، وهل رمز به علي محمود طه إلى شيء
معين كما رمز بالبحر إلى الحياة ؟ لدينا من وسائل الإجابة عن هذا السؤال
أبيات مختلفة من شعره وردت كلمة التيه في سياقها ، ومنها هذه الأبيات :

يا فتية القويحا تحية شاعر رقت له في شدوه الأشعارُ
ملاح وادي النيل إلا أنه أغرته بالتيه السحيق بحار
أبدأ يطوف حائراً بشراعه يرمي به أفقٌ وتقذف دارُ^(٢)

وفي وسعنا أن نعين مضمون هذا « التيه » بملاحظة السياق الذي وردت
فيه هذه الأبيات وهو سياق تحية الشاعر لمدينة ستالينغراد التي انتصرت في الحرب
ببطولتها وثباتها . فالتيه إذن هو تخطي وادي النيل إلى أرجاء العالم الثانية بحثاً
عن القيم الرفيعة التي يهيم بها الشاعر كالبطولة والمعرفة والشعر . وفي هذا النص
ترمز البحار نفسها إلى هذه القيم وأمثالها . وليس حبّ المثل غريباً على علي
محمود طه ، فمن منا يستطيع أن ينسى صرخته الشهيرة :

يا ربّ ما أشقيتني في الوجود إلا بقلبي ليتسه لم يكسن
في المثل الأعلى وحبّ الخلود حملته العبد الذي لم يهن^(٣)

(١) الملاح الثالث ص ١٩٥ .

(٢) زهر وخمر ص ٦٢ .

(٣) ليالي الملاح الثالث ص ٩٢ .

وعندما يكون التيه في البحار رمزاً للمعرفة والشعر والمثل الروحية يصيح
من المفهوم أن نسجع الشاعر يقول في قصيدة من أواخر شعره:

يقودهنّ على الأمواج في مَرَحٍ مَلّاحٌ وادٍ له بالتيه إغراء (١)

والمعنى الذي يقصده أن له «ولعاً» بالتيه ، وهذا يلقي ضوءاً على سبب
سبب تسميته لنفسه «بالملاح التائه» فهذا الملاح يعيش التيه ويسعى إليه .

وخلاصة الرأي أن «الملاح التائه» يُعبّر عن روح التيه والبحث عن
الحقيقة وخوض غمار الحياة والفكر والخيال . وهو يؤكد حب الشاعر
للأسرار المبهمة المتمثلة بالبحار ومسافاتها وأعماقها . وبما يؤيد رأينا في أن البحر
يرمز إلى السرّ والمجهول ، أحد بنود الإهداء الذي صدر به الشاعر مجموعة
«الملاح التائه» ونصه : «إلى أولئك الذين يستهويهم الحنين إلى المجهول» ،
وذلك يوحي بأن الملاح التائه يبحث عن الأسرار والخفايا في بحار الحياة .
وقد وردت «السباحة نحو المجهول» في موضع آخر من المجموعة :

وقفتُ أشيع الفكر فيها كأنه

إلى الشاطئ المجهول يسبح خاطري (٢)

وإنما سمي شاعرنا نفسه «الملاح التائه» لأنه يحبّ هذه السباحة إلى المجهول
فالتسمية تشخص اتجاهاته الروحية والفكرية ، مثل حب الأسرار والبحث عن
الحقيقة ، والولع والأسفار ، والتماس التجارب الحسنة ونحو ذلك .

هذا ، ومن إتمام الفائدة أن نشير إلى أن تفسيرنا هذا للملاح التائه يخالف

(١) شرق وغرب ص ٤٠ .

(٢) الملاح التائه ص ٥٧ .

تفسير الناقد الدكتور محمد منلور ، فمذهب أن معنى هذه التسمية أن الشاعر «يجدّ في البحث عن مُتّع الحياة» ورأيه هذا مرتبط بما يذهب إليه من أن فلسفة علي محمود طه «فلسفة أبيقورية تلتبس من الحياة متعها ولذاتها» . وفي نظرنا أن شعر علي محمود طه ينقض هذه النظرة ، وبخاصة فيما يتعلق بمعنى «الملاح التائه» .

قصائد المجهول

من ملامح حب المجهول في حياة علي محمود طه أنه كان مولعاً بالأسفار فكان يرحل كلّ صيف إلى ربوع أوروبا متنقلاً فيها من بلد إلى بلد . وإذا كانت أسفاره قد بدأت صيف سنة ١٩٣٨ فإن حبّ الأصقاع النائية كان متمكناً منه قبل ذلك وكان غموض العوالم القاصية يجتذب روحه ويلهب خياله . ومن مظاهر هذا الميل قصيدته الجميلة «القطب» وهي أغنية مفتن بهذا العالم الغامض المغطى بالثلج المغرق في الصمت والأسرار . ولكي ندرك كيف ترتبط روحية «الملاح التائه» بجو هذا العالم الجليدي السحيق نقرأ افتتاحية القصيدة :

هو ليل من الغياهب ضافي	وأديم في لجّة الثلج طافي
وبحار أن رُدّتها لم تجد غيـ	ر جليدي من لجّة وضفاف
وجبال من الثلوج تدجسى	رائعات السفوح والأعراف

وبعد هذه الافتتاحية التي تثير الخيال تقع على أبيات كثيرة مماثلة نختارها على غير ترتيب :

وطن الزمهرير والثلج لا القـيـ	ظ ولا كدرة الرمال السواني
عالم كله سكون وصمت	مترامي الحدود والأطراف

قف بهذا الوادي الرهيب وحدق فيه والليل مؤذن بانتصاف
أمر القطب فتنة الأبد الخا لي ومغدى الظنون والإرجاف
أم هو العالم الذي جهلوه وشأى أوجهه على الكشاف^(١)

وما نستخلصه من هذه القصيدة بمجموعها هو افتتان الشاعر بروعة الأسرار التي تحيط بالقطب بما فيه من صمت مطبق وتلوج لا نهاية لها . والواضح أن الشاعر يبلغ من شدة التعلق بأسرار القطب بحيث يسعده ان يبقى حصناً منيعاً لا يخترقه المكتشفون . إنه يريد سره مستعصياً على الكشف . وعندما يسمع بأن «أمندسن» ورفاقه يحاولون اقتحام حدوده ، يهتم اهتماماً شديداً بمتابعة رحلتهم في الصحف ، إلا أنه مع ذلك يعلن سخريته من هذه المحاولة قائلاً في القصيدة مخاطباً القطب :

قليل حاموا على ذراك وألقوا فوق واديك نظرة استشراف
وأراهم في زعمهم قد أسفوا بك يا قطب أيما إسفاف
تشهد الكائنات أنك أمسيت وتغسي سرّ الوجود الخافي

والبيت الثاني فيها يلفت النظر فكأن الشاعر يعتبر توصل الإنسان إلى اختراق القطب إهانة تمس جمال العالم المتمنع الخفي ، ولذلك يحتم القصيدة بنفي هذه الإمكانية وتأكيد حصانة القطب من أن تُكتنه أسرارها .

ولعين السبب نجد الشاعر يضيق بالعلم مفضلاً عليه الجهل ، لأن العلم يحطم الأسرار الجميلة التي تغلف الأشياء بكشفه للحقائق الواقعية التي تخفي وراءها ونحن نسمعه يتفجر في هجوم على العلم في إحدى قصائده قائلاً :

(١) ليالي الملاح الثالث ص ١٢٤ .

شوة العلمُ رؤى الكون القديم ومحا كلَّ مسرّات الدهور
أو أرض جوفها نارٌ جحيم وفضاء كل ما فيه أسير

. . .

إن يكن قد أصبح البدر الوضيء حجراً والنجم غازاً وحديد
فسلاماً أيها الجهل البريء وعزاء أيها الكون الجديد^(١)

والشاعر ، في ضيقه بأن يتحول القمر إلى حجر ، والنجم إلى غاز وحديد ، إنما يتحرّق إلى أن يستبقي عالم الشعر والخيال الذي يحف بالقمر والنجوم . وهذه فكرة رومانسية أخذها علي محمود طه عن الفكر الغربي ، فقد عرفها الأدب الألماني من قبل ، وكان فاغنر يقول إن الشعر الحق لا يكون من دون أسرار ، ويشابهه في هذا غوته الذي اعتبر « الخرافة » مصدراً كبيراً من مصادر الشعر بما تعترف به من وجود الخفي الذي لا يفسّر . وقد سرت هذه الفكرة الشعرية الجميلة إلى الشعر الإنكليزي وتجلت على أروع ما تكون في شعر الشاعر جون كيتس الذي كان يحمل عين إيمان علي محمود طه بالأسرار حتى لقد نظم قصيدة مطولة عنوانها « لاميا » صورّ فيها كيف يقتل العلم والفلسفة جمال الأشياء ويقضي على حياتها . على أن تصوير كيتس كان أكثر رمزية وإيهاماً من تصوير علي محمود طه ، فإن كيتس قد صاغ الفكرة في قصة دون أن يستخرج منها مغزاها تاركاً الرموز تتساقط تتساقط طبعياً عبر الأحداث بينما عبر علي محمود طه عن الفكرة تعبيراً مباشراً كما رأينا . ولا ريب في أن أسلوب كيتس أقرب إلى الشعر وأجمل .

ومن صور ولع علي محمود طه بالمجهول والسر قصيدته « صخرة المتني »

(١) من قصيدة « غمرة الألفة » مجموعة الشوق المائد ص ١٠١ - ١٠٢ .

وفيها يصف صخرة تشرف على البحر وتمتد وراءها صحراء وقد فتنه وأثار خياله أن تقف هذه الصخرة في مكان ما بين بحر وصحراء . وهو يصفها في القصيدة هذا الوصف الجميل ، أنها «عقدة الاتصال بين جلالين» يريد جلال البحر العظيم بقواه الجبارة ، وجلال الصحراء الهائلة برمالها المحرقة ومسافاتها الغامضة . وما يراه الشاعر في الصخرة يشخص خياله المشغوف بالمجهول :

برزخ تعبر الليالي عليه بين عبرين من بلى وحياةٍ
ركرتا الأبد بينهما رم زأ على صولة الدهور العواتي
فأقامت تُسرّ للبحر والسم أحاديث أعصر خاليات
واحتوت سرّ كائنين كأن لم يُبعثَا سيرة مع الكائنات (١)

وقد رأينا ، ونحن نراجع سيرة الشاعر ، كيف اختلف موقفه من هذه الصخرة ، عن موقف صديقه الشاعر المرحف إبراهيم ناجي . أما إبراهيم فقد رأى في الصخرة مكاناً للقاء بين حبيبين فراح يحيطها بوله عواطفه ودموعه . وأما علي محمود طه فقد افتن بالرموز التي تكمن في قيام الصخرة بين المحيط والصحراء . وهذا الفرق بين الشاعرين يشخص الاتجاهات الفكرية لعلي محمود طه ، تلك الاتجاهات التي سلبت الصخرة معناها الجمالي العاطفي ، وحولتها إلى رمز فلسفي للزمن الإنساني القائم بين الحياة والموت ، ومن ثم فهي «صخرة المأساة» كما قال في خاتمة القصيدة :

أنا لطيف الماضي على صخرة الآ باد استشرف الزمان الآتي
وورائي الصحراء وادي المنايا وأمامي المحيط ليج الحياة

(١) ليالي الملاح انتاله ص ١١٥ .

بين عريهما ثوت غُرَّ أيسا مي وحال الوضيء من ليلاتي
لا أسميك صخرة الملتقى لكن أسميك صخرة المأساة (١)

الفلسفة والرمز

في شعر علي محمود طه جانب فلسفي لا يمكن للدراس أن يتغافل عنه ،
هو جانب عنايته بالإنسان وصلاته الغريبة بالكون وما يحف بمولده وموته من
الغاز ومبهمات لا حل لها . ولقد افتتن الشاعر بهذا الجانب الروحاني من
جوانب الحياة البشرية افتتاناً دائماً ، فكثُر في شعره التساؤل عن المبدأ والمصير
وعن الروح والزمن ، وعن الإنسان وأعماقه وحقيقته . وقد شخص الشاعر
هذا الميل في نفسه بقصيدة من روائع شعره عنوانها « قلبي » يفتتحها هذه
الافتتاحية العظيمة :

كالنجم في خفق وفي ومض	متفرداً بعوالم الشدُم
حيران يتبع حيرة الأرض	ومصارع الأيام والأمم
مستوحشاً في الأفق متفردا	وكأنه في سامر الشهب
هذا الزحام خياله احتشدا	هو عنه فاء جد مغترب
مرنحاً كالعاشق الثمل	ريان من بهج ومن حزن
نشوان من ألم ومن أمل	مستهزئاً بالكون والزمن
تلك السماء على جوانبه	بحر الحياة الفائز الزبد
كم راح يلتبس القرار به	هجان بين شواطئ الأبد (٢)

(١) ليالي الملاح الثالثه ص ١١٨ .

(٢) الملاح الثالثه ص ٥١ .

إن الشاعر يعطينا بهذه القصيدة صورة من ميول قلبه وأهوائه وإنها لصورة عظيمة حية . فهذا القلب الطموح يقدر أن يقف « متفرداً في الأفق » يتبع مصارع الأيام والأمم ، وما أعظمه مطلباً . وفكرة هيام قلب الشاعر بين « شواطئ الأبد » فكرة عظيمة أيضاً ولكنها لا تفاجئنا لأننا نعرف أن « الملاح التائه » لا يتيه في بحار الماء وحسب وإنما في بحار الزمن والفكر ، وهي بلا ريب أعمق البحار . ومثل هذا الهيام لا بد أن يحقق نتيجة كبيرة ، فإذا نظرته تنفذ إلى الأعماق إلى الحقائق الكبيرة الرائعة :

بلغ الروائع من حقائقها فإذا السعادة توأم الجهل
هتف المحقق في مشارقها ذهب النهار فريسة الليل

ومن روائع شعره الفلسفي قصيدته الجميلة « الله والشاعر » وهي مطولة تقع في عشرين ومائتي بيت انشغل فيها الشاعر بموضوعات فلسفية مثل مصير الإنسان ، والصراع بين الجسد والروح ، ومعنى الألم في الحياة ، وصلة الكون والطبيعة بالخالق الذي يتصف بالرحمة والجبروت معاً . والمطولة تدل دلالة عميقة على ولع الشاعر بالجانب الفكري والروحاني من حياة الإنسان على الأرض ، وموقفه الخاشع المنفعل من الذات الإلهية ، وقلما نجد في الشعر المعاصر - الذي يتجه عموماً إلى الحسية والمادية - موقفاً روحانياً خاشعاً كمثل موقف علي محمود طه في هذه القصيدة البديعة ، فهو يفتتحها بمشهد من الظلام الرهيب والعواصف يقف فيه الشاعر مواجهاً السماء ، ينعكس البرق على جبينه وقامته ، وتصلك الرعود سمعه ، يقف هناك ليناجي الخالق العظيم ويزجي إليه شكاة البشرية الملعونة . ولا يختم المطولة إلا بمشهد مؤثر تركع فيه الإنسانية مبتهلة بالدموع الحارة والدعاء اللهيء إلى الله لتكفر عن ذنوبها .

ومن شعره الفلسفي ما يستعمل فيه الرمز للتعبير عن المضمون الفكري ومثال ذلك قصيدته « التمثال » وتكاد تكون أجمل شعره على الإطلاق وفيها

يرتفع علي محمود طه إلى النروة بين شعرائنا المفكرين ، دون أن يفقده ذلك مكانته بين الغنائيين . فالقصيدة كاملة الموسيقى ، كاملة الفكرة ، كاملة الصياغة . وقد صور فيها الصراع بين الإنسان والزمن ، وأنهاها بانفجار الإنسان . يبدأ بطل القصيدة « أو الشاعر » حياته بإقامة أمل عظيم « التمثال » ينذر له أيامه ، فيعيش يزين هذا الأمل ، ويجمع له الخلى والكنوز من أطراف الوجود كله ، المادي منه والروحي . ولكن الأيام تنصرم والليالي تمر فلا يتحقق « الأمل الإنساني » وتأتي الشيخوخة على الشاعر ، وقد رمز إليها بمشهد العاصفة والسيل فتحطم نوافذ معبده وتسلمه إلى الضحى مهلم الروح مهزوم الفكر .

ويلاحظ أن الشاعر لم يعالج المحتوى الفكري لهذه القصيدة معالجة صريحة وإنما ترك الفكرة تسقط من خلال الرموز دون أن يحاول إبرازها بالشرح . وذلك خبر أسلوب في الشعر لأنه يحتفظ للقصيدة بجوها المحي ويصونها من الثرية الباردة .

ومن شعر الرمز كذلك قصيدة « العاشق الثلاثة » وقد عرض الشاعر فيها قصة رمزية - نظنها من إبداع خياله وإن كنا لا نملك دليلاً على هذا - . وفكرة القصيدة أن ثلاثة محبين يدعون أنهم يعشقون القمر وينذرون له حياتهم ، ويسمع القمر نجواهم وهي ترتفع إليه من الأرض فيبحث عنهم . ولكنه سرعان ما يكشف زيفهم جميعاً . أما الأول فإنه يخشى على نفسه برد الليل فيقتنع برؤية القمر من زجاج النافذة . ويرمز علي محمود طه بهذا إلى الذين يحبون حباً سطحياً يضعف عن التضحية ، ولا يقدر على البذل الكبير ، لأن هذا العاشق يجعل بينه وبين من يحب حجاباً ساتراً ثم يدعي الحب . أما العاشق الثاني فإنه لا يقوى على النظر إلى القمر فيفضل أن يراه منعكساً في ماء التربة حفظاً لعينه من بريق الضوء الباهر . ويرمز هذا إلى العاشق الضعيف الشخصية الذي لا يجرؤ على مواجهة كمال الحب وقوته الروحية فيتحاشاه بالنظر غير المباشر ، بدلاً من أن ينمي قدرته الروحية على الارتفاع إلى

مستوى النظر المباشر . وأما العاشق الثالث فإنه يشعل النار ليستضيء بها في ظلام الليل وهو يناجي القمر ، وفي هذا إنكار ضمني لقدرة القمر على الإضاءة ، فالعاشق هنا أضعف روحاً من أن يدرك جمال القمر وقوة ضيائه وهذا يثبت أن حبه ليس صادقاً ، لأن الحب الحق هو الذي يصدر عن الإيمان المطلق بكمال الحبيب . أما القمر المعشوق فإنه في القصيدة يرمز إلى « المعرفة والحكمة » كما يوحي الإهداء الثري في أولها .

وقصيدة « العاشق الثلاثة » هذه من أروع شعر الفكرة في ديوان الشاعر ، وإنما يُنقصها ضعف صياغتها وعدم ملائمة وزنها لها كما سنذكر بالتفصيل في موضع ذلك من الكتاب .

قصائد البطولة

عرف علي محمود طه بحبه الكبير للبطولة وتقديره العميق لها فهو يهتف لها متحمساً ويمجد لها حيث وقع عليها ، ما يكاد يسمع ببطل يقدم على عمل نبيل فيه شجاعة وتضحية وكرم حتى تحتلج نفسه اختلاجاً حاراً ويندفع فينظم قصيدة . وعجبة البطولة في نظرنا ، مسحة فكرية خالصة في نفس الإنسان ترفعه عن مستوى الحواس وضيق الأفق ، إلى مرتبة تقدير الأعمال الروحانية السخية التي ينجزها قلة من الناس لهم من كمال الروح ونبيل النفس وقوة الإرادة ما يرفعهم فوق الكثرة الغالبة من البشر . وليس الناس كلهم قادرين على تنويع البطولة والإعجاب بها ، فقد يمرّ العمل العظيم بالنفوس الغليظة فلا يثير فيها أكثر من إعجاب عارض هو أقرب إلى الدهشة منه إلى التقدير . وأما تقدير العمل البطولي تقديرًا خالصاً ، وتمثل ما وراءه من حماسة وطهارة في النفس وأريحية في الفكر ، وتماسك في الشخصية ، وعظمة روحية ، فذلك أشياء لا يقدر عليها إلا إنسان كبير النفس ، رفيع مستوى الروح . أو لنقل إن من يستشعر عظمة البطولة لا بد أن يملك في نفسه سمة روحانية ترفعها إلى مستوى

تلك البطولة بحيث يقدر أن يراها ويدرك أبعادها ومن ثم يعجب بها ويتحمس لها .

ووفق هذا المعنى يكون علي محمود طه على قسط كبير من الروحانية فإن له قصائد متحمسة في تحية أبطال وقفوا مواقف عظيمة . وهو يدرك هذا الهوى في نفسه ، هوى البطولة ، ويشخصه في قصيدة جميلة له رثى بها طيارين مصريين احترقت بهما طائرتهما وهما في طريقهما إلى الوطن :

أنا من يغني بالمصارع في العلا	ويشيد بالآلام والأحزان
ماذا وراء الدمع من أمنية	أو ما وراء النوح من نشدان ؟
أصبحت ذا القلب الحديدي لأن أكن	في الناس ذاك الشاعر الإنساني
وهبت قلبي للخطار فلاهوى	شطر وللعلياء شطر ثانٍ
وعشقت موت الخالدين وعفتُ من	عمري حقارة كل يوم فانٍ
لولا الضحايا بالاذلون دماءهم	طوت الوجود غيابة النسيان ^(١)

في هذه الأبيات يشخص الشاعر لفظة مهمة من لفتات طبيعته فهو الذي « يغني بالمصارع في العلا » لأنه « عشق موت الخالدين » وهذا الحب للمصارع النبيلة في ساحات العلا والخلود يجعله (يستصغر) « حقارة كل يوم فانٍ » واليوم الفاني عنده هو الخالي من الأعمال البطولية ، والأشواق الروحانية . وهذه اللفتة في طبع علي محمود طه تستطيع أن تلقي ضوءاً على كثير من شعره وهي من أكبر الأدلة على أن الدكتور محمد مندور لم يقع على الحقيقة عندما قال عنه إنه « بطبعه أبعد ما يكون عن الروحانية » .

لقد قدر علي محمود طه مقتل الطيارين باعتباره عملاً بطولياً فيه بذل

(١) ليالي الملاح الثالث ص ٦٤ .

نبيل للنفس وفداء . وهو يقول في القصيدة إن في التضحية بالحياة معنى من معاني الخلود ، لأن النفس القادية تملك مقدرة روحانية انحدرت إليها من كمال أصلها ، فالعمل البطولي إذن من سمات الكمال الإنساني .

كونوا من القادين إن عزّ الفدا
كم في الفداء من الخلود معانٍ ؟

ومن روائع شعره في حب البطولة والتغني بها قصيدته البديعة « مصرع الربان » وفيها بصور موت قائد بارجة حربية غرقت بارجته خلال الحرب العالمية الثانية فرفض أن يعيش بعدها لأنه آثر الموت غريقاً معها .

ويبدو لي أن سبب إعجاب علي عمود طه بهذه اللمسة في شخصية الربان يرجع إلى ما أظهر من قوة روحية ، فإن هذا الربان يقدّس القيمة الوطنية التي تكمن وراء البارجة التي يقودها ، ومن ثمّ فانه لا يقوى على رؤيتها تفرق وهو يملك من شجاعة الروح ما يجعله قادراً على اختيار الموت معها . أليس في هذا صورة من « موت الخالدين » و« المصارع في العلا » ؟ وإنما نلتبس هذا التعليل لأننا لا نحب أن يمجّد شاعرنا الانتحار ، ونحن نؤمن بأن الإنسان خلق عظيم لا ينبغي أن يستسلم للهزيمة . وهذا الإنسان ولا ريب أكبر من ألف بارجة ، وحياته ينبغي أن تكون أثمن من « الأشياء » كلها .

على أن قصيدة « مصرع الربان » لا تحيي الموت الحر من أجل القيم الروحية وحسب ، وإنما تحيي كذلك قوة الروح التي جابه بها الربان مصرعه العظيم فقد بقي واقعاً منتصب القامة يرقب البارجة تفوق به شبراً شبراً إلى أعماق البحر « حتى إذا بلغ الماء هامته ألقى بقبعة على الموج إجلالاً للموت ، ولإكباراً للبحر الذي حمله حياً وضّمّه ميتاً » .

واستقبل البحر صدراً حين لامسه كادت عليه جبال الموج تنهار
وغاب كلّ مشيد غير قبعة ذكرى من الشرف العالي وتذكّارُ
ألقيتها فتلقتى الموج معقدها كما تلقى جبين الفاتح الغارُ^(١)

ومن روائع شعر البطولة في ديوان علي محمود طه قصيدته العظيمة
« طارق بن زياد » وقد سماها « من قارة إلى قارة » فجاءت صورة رائعة
الحسن من صور البطولة العربية بكل ما وراءها من روحانية وفداء ومجد .
وفي هذه القصيدة يرسم علي محمود طه لطارق بن زياد تخطيطاً بطولياً عميق
التأثير :

ومنّ الفتى الجبار تحت شراعها متربصاً بالموج والأنواء ؟
يعلي بقبضته حمائل سيفه ويضمّ تحت الليل فضل رداء
وينيلُ ضوء النجم عالي جبهة من وسم إفريقية السمراء^(٢)

وقد كان طبعياً أن ينبهر الشاعر بتلك اللحظة البطولية العظيمة إذ أحرق
القائد العربي سفته ليقطع خط الرجعة على نفسه وعلى الجنود فلما النصر وإما
الموت . وقد وجد علي محمود طه في هذه البادرة البطولية صورة من استئصال
الفدائيين الأحرار الذين ذكرهم في « مصرع الربان » :

مصارع للفدائيين يحشقها مستقلون وراء البحر أحرارُ
وتتمثل معاني البطولة بالنسبة لعلي محمود طه ، كما نستخلص من قصائده

(١) الملاح الثانيه ص ٢٩ .

(٢) زهر وعمر ص ٣٩ .

في انجماين كبيرين تندرج تحتها سائر التفرعات : (الاول) أن البطولة تنبع من قوة الروح الإنسانية ووعيتها وثباتها . ولذلك نجلده يرتفع إلى مستوى الروحانية كلما تحدث عن بطل . مثال ذلك أنه افتتح « مصرع الريان » بقوله :

يا قاهر الموت كم للنفس أسرارُ ؟ ذلّ الحديدُ لها واستخذت النار

فان بطولة هذا الريان تبدو للشاعر من أسرار « النفس » الإنسانية العظيمة التي يذل لها الحديد ويشفق منها البحر نفسه . بل ، إن الشاعر يعترف في شعره بجبروت الحديد والنار وقوة البحر « وهو طاغية عات على ضربات الصخر جبار » كما يقول ، إلا أن قوة الروح الإنسانية تبدو له أعظم وأروع . وذلك في نظرنا أجمل ما في هذه القصائد البطولية التي نظمها وقد عبر عن قوة الروح في قصيدته التي حكي بها مدينة ستالينغراد وقد صمدت في وجه الغزو النازي صموداً معجزاً . وجاء تعبيره عن هذا الإعجاب بالروح في مطلع القصيدة فقال يخاطب « المدينة الباسلة » :

طلعوا جبابرة عليك وثاروا ووقفت أنت وروحك الجبار^(١)

والانجماه (الثاني) الذي تتمثل فيه معاني البطولة عند الشاعر هو أن البطل يستبدل بالذائدات الحسية لذة القيم المعنوية والمثل الروحية . ومثال ذلك أن طارق ابن زياد يستعيز عن الغرام الحسي بحب الفتح والبطولة ، فما يكاد يصل إلى الأندلس ويهبط إلى الجزيرة حتى يضطرب قلبه ويخفق خفقاناً شديداً ، لا خفقان قلب العاشق الموعود بحبيبة أندلسية ، وإنما خفقان قلب البطل الذي يصل إلى ساحة الجهاد ليضيف شرفاً إلى شرف العروبة ، وليوطد الأساس لبناء دولة اسلامية تشيع الضياء والخير في الغرب المتأخر المظلم :

(١) زهر وغمر ص ٣٩ .

ووثبت فوق صخورها وتلمست كفتاك قلباً ثائر الأهواءِ
فكأنما لك في ذراها موعد ضربته أندلسية للقاء

ويتجلى هذا الارتفاع في حالة الربان الذي غرق في ما نراه من عشقه
للبحر وجماله ، بحيث تحول هذا البحر إلى كأس مسكرة تغني الربان عن
الخمر المعتقة :

يترن كأسك من خمر معتقة البحر كهف لها والدهر خمّارُ

وساقي هذه الخمرة هو عرائس الماء . وهذا السكر بالبحر وجماله معنى
رمزي يدل على حب الربان للجمال . على أن لهذا الربان حبيبة أثيرة لا يفضل
عليها أحداً :

وأنت عنهن مشغولٌ بمجارية كأن أجراسها في الأذن قيثار
صوت الحبيبة قد فاضت خوالجها ورنحتها من الأشواق أسفار

فمن تراها هذه الحبيبة ؟ وسرعان ما نكتشف أنها ليست امرأة ، وإنما
هي البارجة المفرقة فلا حبيبة سواها لهذا العاشق البطل . ولا يخفى أن البارجة
لا تصبح حبيبة إلا اذا أحاطت بها فكرة معنوية يقدسها الربان ، كما أسلفنا .

القصائد الروحانية

تلعب الفكرة الشائعة عن علي محمود طه إلى أنه شاعر منغمس في
الحواس ، يحب اللهو والخمر والمرح ، ويتنزه الأيام لينال أكبر قسط من
اللذة والمتعة . وقد حمل الدكتور محمد مندور هذه الفكرة إلى أقصى الطرف
فقال عن الشاعر إنه « أبعد ما يكون عن الروحانية » جاعلاً ذلك البعد بُعداً

طبع وفطرة ، وبذلك نقي حتى الاحتمال الواضح بأن يكون بعده هذا ناشئاً عن تأثيره بمدينة الغرب المادية . ونحن ، كما سبق أن قلنا ، نميل إلى مخالفة هذه الفكرة الدارجة وملهنا أن وراء المظهر الحسي في شعر علي محمود طه أسراراً ينبغي أن يزاح عنها الستار ، لأن في قصائده مظاهر روحانية أصيلة ترفعه نحو الذرى الروحية وراء عوالم الحواس والمادة . ومن أبسط مظاهر هذه الروحانية موقف الشاعر الخاشع من الذات الالهية في قصيدة « الله والشاعر » التي تنتهي بمشهد لصلاة عامة ، مبتلة بالدموع التي تذرفها البشرية وقد ركعت تصلي مبتلة إلى الخالق . ولقد أثبت الشاعر في أول هذه القصيدة كلمة جميلة مترجمة عن الشاعر الفرنسي لامارتين هذا نصّها : « سموت مستقبلاً وجهك فقالت لي الطبيعة : سر في طريقك ، ما أنبه شأنك ، إنه رآك » .

والحق أن لدى علي محمود طه غير قليل من مشاعر المتصوفة ومواقفهم حتى أكاد أحياناً أتخيل—دون أن يكون لدى الدليل الواقعي—أنه قد يكون أقبل على التصوف والعبادة في مرحلة مبكرة من حياته . ومسا قصيدة « الله والشاعر » إلا بقية من هذه الفترة ترسبت في نفسه وخالطها الفكر والتساؤل . وفي قصيدته « ميلاد شاعر » صورة صوفية أخرى رسم فيها علي محمود طه مشهداً للطبيعة الجميلة وقد انبعث في أنحائها صوت الله « في محيط من الأشعة غامر » وتنقل القصيدة بعد ذلك ما قاله الخالق للشعراء :

ادخلوا الآن أيها المحسنون

جنةً كتتمو بها توعدون

اجعلوها من البدائع زونا

واملاؤها من الجمال فنونا

واملاؤها فنناً وليس فتونا
وانشروا الصفو فوقها والسكونا^(١)

فهذه العناية بالاستماع إلى صوت الخالق ، والتماس رضاه عن مسلك الشاعر وآرائه ، وعن البشرية ومواقفها ، كل ذلك يتمّ عن اتجاهات روحية لا سبيل إلى الشك فيها . لا بل إن علي محمود طه لا يستطيع أن ينسى الله حتى في أشدّ مواقفه الحسية كما وقع في قصيدته « تاييس الجليدة » ، وفيها يلتفت فجأة إلى ذاته ، خلال مشهد من السكر والصخب ، فيتذكر الخالق فينفجر مستغفراً معتذراً :

يا ربّ صُنْعُكَ كلّهُ فتن أين الفرارُ وكيف مُطرحي ؟
تاييس لم تعبث براهبها لكنه أشقى على البُرح
ما بين أسرارٍ مُغلّقة وطروق بابٍ غير منفتح
عرض الجمال له فأكبره ورآك فيه فجنّ من قرَح^(٢)

ونحن لا ننكر أن سياق هذا الاعتذار وأسلوبه لا يرضيان القلب الخاشع الذي يتنوق الجمال والكمال والعمق والعظمة في ذات الله الكريمة ، إلا أن التفات الشاعر إلى الله في تلك اللحظة الحسية لا يصدر إلا عن أعماق تملك الإيمان فلا تفقده حتى وهي تائهة في لجج الحواسّ .

نضيف إلى ذلك أن علي محمود طه يشبه نفسه هنا براهب أناطول فرانس الذي كان زاهداً طاهراً فسقط في غرام الغانية « تاييس » والتشبيه خصب في دلالاته ، وربما أيدّ خيالنا حول مرور علي محمود طه بفترة روحانية مبكرة

(١) الملاح التائه ص ١٩ .

(٢) ليالي الملاح التائه ص ٩١ .

في حياته ، خرج منها - مثل بافانوس الراهب - إلى هذه الحسية التي تصنفها قصيدة « تاييس الجديدة » .

وليست روحانية علي محمود طه مقتصرة على تطلعه إلى الله وحسب وإنما صحتها مظاهر أخرى منها صور الخمرة التي ترد في شعره وأغابها صور رمزية تشبه صور الصوفية . وأول قصيدة نطالها في هذا الموضوع ترد في مجموعته الشعرية الثانية وهي قصيدة « كأس الحيام » التي يقول فيها مخاطباً هذا الشاعر القديم وحييته :

فادخلا بين ضياءٍ وغمام	حانة الأقدار والليل القديم
مجلساً يهفو به روح الغرام	كل نجم فيه ساقٍ ونديم
وانهلا من سلسل النور المذاب	خمرة ليس لها من عاصر
قنع الصوفي منها بالحجاب	وهي تنهل بكأس الشاعر
فارو يا شاعر عن إشراقها	إنما كأسك نور وصفاء
كيف طالعت على آفاقها	روعة الغيب وأسرار السماء
كيف أبصرت الجمال المشرقاً	بصّرَ الفانين في حب الإله
وفتحت الأبد المستقلقا	عن ضمير الكون أوسرَ الحياة ^(١)

وفيها يتحدث عن « سلسل النور » باعتباره خمراً ، وعن « النجم » باعتباره ساقياً ونديمياً ، وعن الأقدار باعتبارها « حانة » ثم يقول إن هذه الكأس التي يشربها الحيام « نور وصفاء » وإنه يطالع على آفاقها « روعة الغيب » و « أسرار السماء » . وفي الأبيات إشارات صريحة إلى « الصوفي » و « الفانين في حب الإله » . فهل ينحس علي محمود طه مذهب الذين يعتبرون خمرة

(١) ليالي الملاح الثالث ص ٢٠ .

الخيام رمزية تشير إلى معان أبعد من المعاني الحسية الظاهرة ؟ أم هو يحاول
الارتفاع بالخمرة الحسية إلى المستويات الروحانية ؟

وقد يلقي تساؤلنا هذا ظلاً من الشك على مقصد الشاعر ، وأنه ربما
قصد الخمرة الحقيقية وفضلها على خمرة المتصوفة بدليل قوله « قنع الصوفي
منها بالحياب وهي تنهل بكأس الشاعر » ومن ثم فإن الوسيلة لقطع الشك
باليقين أن نراجع أوصاف الخمرة في قصائد الشاعر الأخرى مثل الإشارة
التي وردت في القصيدة التي رثى بها حافظ إبراهيم وفيها يقول مخاطبته :

وسئلت في أندائها وشعاعها جنى كرمه لم يحوها كفّ عاصر
تدفق بالخمير الإلهي كأسها ففرد بالإلهام كل معاصر
على النيل روحانية من صفاتها ولألاء فجر من سنا الخلد سافر^(١)

فالنبرة الصوفية في هذه الأبيات عالية علواً واضحاً بما ورد من ألفاظ
« لم يحوها كفّ عاصر » و « الخمر الإلهي » و « روحانية » و « الخلد »
وسوى ذلك من ألفاظ تعطي دلالة صوفية بالمجاورة لابتائها . ولعل «الروحانية»
التي تشعها هذه الخمرة التي يصفها علي محمود طه تذكرنا بخمرة ابن الفارض :

تهذب أخلاق الندامى فيهندي بها لطريق العزم من لا له عزم

وآخر ما يصحّ قوله تعليقاً على هذه الأبيات، المنظومة في مخاطبة شاعر، أن
الخمرة فيها رمزٌ للشعر والإلهام . ومن عادة علي محمود طه أن يستعمل هذا
الرمز في قصائده وأبرز مثال على ذلك القصيدة المعنونة « خمرة الشاعر » فما
خمرة الشاعر أولاً ؟

(١) ليالي الملاح الثالث ص ٩٦ .

بت أسقيها وتسقيني على محض الوفاء
 خمرة ما قبلت غير شفاه الأنبياء
 خمرة في الغيب كانت قطرات من ضياء
 خمت بالشفق الوردى في أصفى إناء
 جعلت فخارتاه من صفاء وبقاء
 هذه الخمرة كانت للملك أتياء ^(١)

أما التي بات « يسقيها وتسقيه » فهي ليست حبيبة من البشر وإنما هي
 « ربة الشعر » التي يفتح القصيدة بالحديث عنها . وأما أوصاف الخمرة فهي
 بمجموعها دليل على أن هذه الخمرة ليست الخمر وإنما هي رمز لروحانية
 الشاعر وقداسة مشاعره ، ذلك أنه قد استعمل في نعتها ألفاظاً مثل « الأنبياء »
 و « صفاء » و « نقاء » و « أتياء » ويكاد هذا الجوّ الروحاني الذي يحف بخمرة
 الشاعر يذكرنا ثانية بخمرة ابن الفارض التي لم تكن الألفاظ الحسية فيها إلا
 رموزاً للمعاني الروحية العميقة التي تكمن وراءها :

شربنا على ذكر الحبيب مدامةً سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم
 فلئن كان ابن الفارض يتشئ بالخمرة الإلهية « من قبل أن يُخلق الكرم »
 لقد انتشئ على محمود طه بالخمرة الشعرية التي « ما قبلت غير شفاه الأنبياء »
 الملهمين .

ثم ماذا في هذه القصيدة الخمرية لعلي محمود طه ؟

فيها أن « الملوك الأتياء » يورثون دنان هذه الخمرة الروحية غلاماً

(١) زهر وعمر ص ٢٢ .

عريداً غزلاً من عشاق البحار المتقلين ، وصفاتُ هذا الغلام تشبه صفات
علي محمود طه :

عشق البحر وعاف القصر مرفوع البناءِ
ومضى يضرب في الكون على غير اعتداءِ
عاش كالقرصان يطوي كل بحرٍ وفضاءِ
بشراع صنعته إحدى أعاجيب الخفاءِ

وهذه الصفات ذات ملامح روحية أكيدة ، فإن عشق البحر دليل
لخصوبة في النفس ، يقابلها هجر « القصر » أو هجر التصنع الحضاري والمادة
التي تشغل الحواس . والشراع المصنوع صنماً عجيباً خفياً جانباً روحي
أيضاً ، لأنه يمثل صنف « الجمال » الذي يحبه هذا الغلام . ونحن نعلم من
سائر شعر علي محمود طه أن البحر يرمز إلى الحياة والمعرفة والمجهول والشعر .

ثم تقع على هذه اللفتة . إن هذا الغلام كلما همّ أن يشرب الخمرة التي
ورثها عن الملوك الأتقياء ارتد وأغضى في حياء :

همّ أن يشرب فارتدّ وأغضى في حياءِ
ضنّ بالقطرة منها وكنا شرع الولا

ومضى جيل وجيل ..

حتى مات « الغلام » بعد أن أوصى بدينان الخمرة « إلى الملاح التائه »
المعاصر الذي يجدّد حياة الملاح القديم وينشر لواءه في البحر .

وهكذا نجد القصيدة حافلة بالرموز الروحية ولا صلة لها بالخمير الحقيقية

إطلاقاتاً . وإنما ترمز هذه الخمرة إلى الحقيقة الشعرية التي تقابل عند علي محمود طه حقيقة الروح الإنسانية الباحثة عن المجهول ، المتطلعة إلى الله ، وإلى الأمانى الفكرية والذرى العاطفية .

ولا بد لنا ، قبل أن نختم هذا الموضوع ، أن نشير إلى قصيدة « الكرمة الأولى » وهي قصيدة ذات جو مبهم ولا نفلن أن من الممكن الاتفاق على معنى مؤكد لها ، وإنما سيختلف حولها النقاد ، وكل ما يلوح أكيداً هو الصفات التي أسبغها الشاعر على « الكرمة » :

تسمو بها الأرواح عن عالم الإثم
شفافة الأقداح في رقة الحلم^(١)

وهذه الصفات تشبه صفات الخمرة الفارضية المشهورة :

فإن ذكرت في الحميّ أصبح أهلهُ
نشاوى فلا عارٌ عليهم ولا إثمُ

وما عدا ذلك لا تبدو فكرة « الكرمة الأولى » مفهومة ، لأن الخصائص الروحانية للكرمة غير موضحة في إطار فكرة ، وإنما تركت غامضة غموضاً غير فنيّ . وهذه ليست أول مرة يقع فيها علي محمود طه في هذا وإنما وقع فيه في مسرحيته الفلسفية « أرواح وأشباح » وفي قصيدته « امرأة وشيطان » . والظاهر أن بريق الفكرة يفتن شاعريته فلا يصبر حتى يجد له إطاراً ملائماً وإنما يتدفع فيصوغها في أول هيكل يخطر له ، دون أن يحرص حتى على مداواة التناقض والإبهام . وهذا نقص في بناء آثاره الشعرية ، وإن لم يمس الجانب الفكري من تلك الآثار .

(١) زمن وعصر ص ٥٤ .

الفصل الثالث

القصائد الإنسانية والقومية

في مسرحية «أرواح وأشباح» ورد هذا الوصف للشاعر :

إذا ما هوت ورققات الخريف أحسّ لها وخزات السنان
وإن سكبت زهرة دمعاً فمن قلبه انحدرت دمعتان^(١)

والحقيقة أن هذا وصفٌ جيدٌ لملي عمود طه نفسه ، فقد كان مرهف النفس ، عميق الإحساس ، يعيش متفتح القلب يلتقط كل ما يدور حوله في الحياة بتأثر شديد ، ويتحسس الوجود تحسس الفنان المرهف .

ولذلك نجد في شعره مجموعة طيبة من القصائد الإنسانية التي تشارك الآخرين همومهم وتعيشها في عمق مؤثر .

وخير مثال لقصائده الإنسانية تلك الأنشودة الموسيقية التي صور فيها انفعالاته حين رأى فتاة عمياء تعزف على القيثارة وتقود فرقة موسيقية فلم يعرف الهدوء حتى نظم لها قصيدة جميلة حيّى فيها روحها المكبلة وجعلها

(١) أرواح وأشباح ص ٦٢ .

الحزين . وهو يرتفع في هذه القصيدة إلى ذروة رفيعة من ذرى الحب
الإنساني فيخاطب الفتاة الكفيفة بقوله :

خذي الأزهار في كفي — لكِ فالأشواك في نفسي (١)
وبقوله :

إذا ما ذابت الأنسا — فوق الورق النضر
وصبّ العطر في الأكما — م لإريق من التبر
دعوت عرائس الأحلا — م من عالمها السحري
تذيبُ اللحنَ في جفني — لكِ والأشجان في صدري

وإنما يحزن الشاعر لأن الفتاة العمياء التي تبدع الفن وتسعد الجمهور
بأنغامها محرومة من التمتع بضوء النجوم ووميض البرق وزهرات الرّجس .
وحزنه هذا يبلغ درجة يصبح معها جرحاً في قلب الشاعر :

أهدّ النور ما لي — لـ قد لفك في جنح ؟
أضئ في خاطر الدنيا — ووار ستاك في جرحي

وهذا المستوى من الحب بلا ريب مستوى رفيع . وأنه يعدّ نبلاً
وارتفاعاً من الشاعر أنه لم يسيء إلى الفتاة الجميلة بالأوصاف الجنسية التي
يقع فيها أحياناً ، وإنما وقف موقفاً خاشعاً أمام ذلك « الجمال الجريح » على
حد تعبيره في التقدمة الثرية التي مهد بها للقصيدة .

ومن روائع شعره الإنساني قصيدته « ليلة عيد الميلاد » التي نظمها خلال

(١) ليالي الملاح لتمامه ص ١٠٨ .

الحرب العالمية الثانية ، وقد أقبل هنا العيد على العالم المسيحي والدمار يسرح فيه ، والنيران تأكل المدن والقرى والبشر ، والأمهات ينتظرن عودة أبنائهن من الجنود الباقين ، وفي هذه القصيدة يقول :

ليلة الميلاد والدفن يا دموع ودماء
في ربوع كان فيها لك بالسلم ازدهاء
لم تصافحك من الأط قال أحلام وضاء
رقلوا غير عيون ربيع منهز الفضاء
ترقب الآباء هل عا دوا وهل حان اللقاء
بين أيدي أمهات بتن والليل جفاء
في طوايا النفس يبكى ن وقد عزّ الرجاء (١)

وفي هذه القصيدة يرتفع صوت الشاعر الغاضب للأبرياء ، الساخط على مثيري الحروب ، فنجد - كما وصف نفسه في مطلوته « الله والشاعر » - « الشاعر الشاكي شقاء البشر » . ومع أن القصيدة ، في سياقها العام ، أشبه بمرثية للإنسانية الحزينة الرازحة تحت عبء العذاب والجوع والنار ، إلا أن نبرتها تصل أحياناً إلى درجة الاحتجاج القوي على الغرب ، بلغة القاضي العادل الذي يملك زمام الحق في يده . وفي أمثال هذه الأبيات تتجلى شخصية علي محمود طه ، وهي تجمع في أعماقها الخير والصلابة والأصالة ، ومثلها قوله في القصيدة :

وعجيباً فسيم للمو ت يساق التعاء
في سبيل الخبز ؟ والخب ز اكتساب ورضاء

(١) زهر وغمر ص ٧٦ .

في سبيل الحق ؟ والحقل لدى القوم طلاءُ
في سبيل المجد ؟ والمجدمن البغي بَرَاءُ

ويحذر بنا أن ننبه إلى قوة المنطق ، ووضوح الفكر في هذه الأبيات التي
يفند الشاعر فيها مزاعم تجار الحروب الذين يتظاهرون بحب الخير ليخفوا
دوافع القتال الحقيقية .

ومن عيّن الشعر الذي يجمع الإنسانية والقومية قصيدة « إلى الطبيعة
المصرية » التي تشخص مسحة الكتابة التي كان الشاعر يحسها كلما رأى مشاهد
الطبيعة في بلده ، وقد استطاع أن يحقق في القصيدة الشعرية العالية والواقعية
معاً وهذه أبياتها الأولى :

لم أنتِ أيتها الطيب مة كالخزينة في بلادي ؟
لولا أغاريدُ ترسَلُ بين شاديةٍ وشادي
وخيالُ ثور حول سا قبةٍ يراوح أو يغادي
وقطيعُ ضأنٍ في المرو ج الخضر يُضرب بالهوادي
لحسبت أنك جنـ ة مهجورة من عهد عادٍ (١)

إلى أن يقول :

حسنٌ يروع طرازه ويُمَلِّ في نسقٍ مُعَادٍ
أرنبو إليه ولا أحسنُ بفرحةٍ لكِ في فَوَادٍ
حستاء ساذجة الملا مع في إطار من سوادٍ

(١) الشوق المائل ص ٩٥ .

«من» يقال لها قرى غرقى أباطح أو وهاد

وهو يصف في القصيدة مأساة الفلاح المصري قبل ثورة ٢٣ يوليو
(تموز) فيلخصها في بيت معبر :

لهم الغراس ورعيه ولغيرهم ثمر الحصاد

وللشاعر قصائد إنسانية أخرى لم تبلغ مستوى هذه التي اقتطفنا منها ،
مثل قصيدة « على الصخرة البيضاء »^(١) وفيها يصف قرية مصرية طغى عليها
البحر فأغرقها بما فيها من بشر وأكواخ. وله كذلك قصيدة نبيلة في «أنلونيسيا»^(٢)
يحيي فيها كفاحها ضد الاستعمار ويصف ما قدمت من ضحايا وقرايين .

على أن قصيدة علي محمود طه الإنسانية الكبرى هي مطولته « الله والشاعر »
ولما امتنعنا عن تقديمها والاقطاف منها لأننا خصصناها بفصل طويل في هذا
البحث ، فللقارئ أن يرجع إليه .

• • •

وفي الحقل العربي كان علي محمود طه من أشد الشعراء تحمساً للقضية
العربية ، فكانت نفسه الصافية تلتقط أحداث العالم العربي ، فيتسجر لها في
قصائد تهز عواطف الجمهور العربي الكبير . وكان يدعو إلى الوحدة العربية
كلما سنحت مناسبة يستطيع أن يرفع صوته فيها . ولعلنا لا ننسى أن حكومة
مصر في أيام علي محمود طه — وقد توفي قبل قيام الثورة — كانت حاكمة

(١) الملاح الثالث ص ٥٧ .

(٢) شرق وغرب ص ١٤٤ .

(٣) الشوق الثالث ص ١٢٩ .

على الفكرة القومية ، وقد عملت على قتل عروبة مصر ، بالدعوة إلى
الفرعونية . ومن ثم نستطيع أن نقدر أصالة الشاعر وعروبه حين يقول :

أرض العروبة لا نخوم ولا صوى
ما مصر غير الشام أو بغداد

وقد نظم سنة ١٩٤٤ قصيدة متحمسة حيى بها زعماء الأقطار العربية
الذين اجتمعوا في الإسكندرية لتأليف الجامعة العربية وفيها يقول :

بنى العروبة دار الدهر واختلفت ..
عليكمو غير شتى وأرزاءُ
مضى بضائقتيها الأملس وانفسحت
أمام أعينكم للمجد أجواءُ
اليوم شيدوا كما شادت أبوتكم
شرقاً دعائمه كالطود شماء
دمتوره وحدةً مثلى وشرعته
بالحق ناطقة بالحب سمحاء
شدوا على العروة الوثقى سواعدكم
لا يصدعنكمو بالخلف مشاء
لم تنأ بغداد عن مصر ولا بعدت
لبنانُ والمسجد الأقصى وشهباء^(١)

وهو يصدر في شعره القومي عن إيمان عميق بأصالة الأمة العربية وعظمة

(١) الشرق المائد ص ٧٢ .

روحها وقدرتها على إبداع الحضارة وهذا ملموس^١ في أغلب قصائده ، ومن ذلك قوله :

هم العرب الصيد لا تحسبن بهم ضعة^٢ أو ضنى أو كلالا
نماهم على البأس آباؤهم قساورة وسيوفاً صقلا
بناة الحضارة في المشرقين ذرى ينشع الغرب منها جلالات^(١)

وهو يشخص الموقف السياسي الذي يحفّ بقضية فلسطين تشخيصاً شعرياً وواقعياً فيشير إلى سطحية (الوعود) التي طالما أعطاهها الغرب للشرق العربي ، ويسخر منها ويحذّر الغرب من أن يستخدمها ثانية لأن الأمة العربية قد صحت من أحلام اليقظة وعرفت الطريق . وفي ذلك يقول من قصيدة في فلسطين :

ألا أيها الشادي الذي أطرب الورى
بحلو حديث عن حقوق وآمال
وقال لنا : في عالم الغد جنة
غزيرة أنهار وريفة أظلال
سمعنا ، خدعنا ، وانتبهنا فحسبنا
لقد ملّت الأسماع قيثارك البالي
ويا أيها الغرب المواعد لا تزدد
كفى الشرق زاداً من وعود وأقوال
شبعنا وجعنا من خيال منمّق
ومنه اكسبنا ثم عدنا بأسمال

(١) شرق وغرب ص ٧٦ .

فلا تندب الضعفى ونغصب حقوقهم
فتلك إذن كانت شريعة أدغال (١)

وهذا شعرٌ سياسيٌ لطيف ، فيه نغم يترقرق على رغم الجهورية العالية فيه . فما أجمل قوله « سمعنا خلدنا وانتبهنا » فقد لخص فيه مأساة العروبة التي رزحت تحتها طويلاً . وحين صاغها الشاعر في ثلاثة أفعال ماضية متتالية أعطاهما صفة القطعية بحيث أصبح فيها معنى كامل يقول للغرب « لقد انتهى زمن الوعود وجاء الصحو » وما أجمل هذا البيت :

شبعنا وجعنا من خيال منمق ومنه اكتسبنا ثم عدنا بأسمال

أليس معناه أننا شبعنا من الألفاظ الخلافة والوعود المعسولة ثم لم نجد من شبعنا غير الجوع ؟ ثم نجد الاستعارة الثانية : أنتم تكسوننا بالكلمات فلا نفيق إلا على أسمال وخرق .

ومن قصائده العربية ما حيى به أشخاصاً يرمزون إلى قضية العروبة مثل مفتي فلسطين الأكبر السيد أمين الحسيني ، والمجاهد فوزي القاوقجي ويوسف العظمة شهيد ميلون سنة ١٩٢٠ .

وستكتفي من استعراض شعر علي محمود طه الإنساني والقومي بهذا القدر لكي نتفرغ لتشخيص قيمة هذا الشعر .

الملامح العامة لهذه القصائد

تتصف قصائد علي محمود طه السياسية والإنسانية بثلاث صفات عامة تغلب عليها جميعاً :

(١) شرق وغرب ص ٨٤ .

١ - الجمهورية ، وتقصد بها هنا النغم الشعريّ العالي الذي يرنّ ويقرع الأسماع بإيقاعه وموسيقاه . ولذلك يختار الشاعر لهذه القصائد أوزاناً معروقة بموسقيتها مثل البحر الكامل ، والرمل ، والبسيط . وصفة هذه الأوزان أن الشطر فيها مفروز فرزاً واضحاً يدركه السمع ، بحيث يلتقطها السامع بسرعة ويضطرب لها ، وهي في هذا تخالف أوزاناً مثل الخفيف والمتقارب والمنسرح والطويل ، فهي كلها هادئة بطيئة ذات صفة تأملية .

٢ - التعبير المباشر الصريح ، وفريد به أن هذه القصائد تخلو من الرمز تمام الخلو ، فهي تصوّر المعنى تصويراً واضحاً بألفاظ مستعملة بمعانيها القاموسية ، دونما استغلال للعلاقة الشعورية التي تكمن وراء اللفظة ، ودونما تظليل أو عناية بالجو . كذلك تخلو هذه القصائد من الصور إلا نادراً، والعواطف فيها لا تصعد إلى ما وراء الحماسة القومية ، أو النخوة الإنسانية . إن الشاعر لا يكتب بمشاعره الشخصية وإنما يقف موقف الواصف الذي يوجه خطاباً إلى الجمهور .

٣ - يستعمل الشاعر في هذه القصائد ما سميناه باسم « الهيكل المسطح » وهذه صفة هذا « الهيكل » :

إنه يتركب من جزئيات مرصوفة لا من وحدة كاملة مشدودة . ولو أردنا أن نضع هذا المضمون في صيغة أخرى قلنا إن القصيدة المسطحة تكون مستوية سائبة غير مشدودة ذلك الشدّ المحكم الذي تجده في القصائد التي تصف أحداثاً . إنها قصيدة تقوم على خليط من الأبيات الجميلة ، كل بيت فيها منفصل عما حوله قائم بذاته . ومن مجموعة الأبيات لا تنشأ فكرة عامة غير الفكر التي وردت في كل بيت ، ولا يصعد الشعور إلى قمة . إن العاطفة في القصيدة موزعة بالتساوي على الأبيات ، كل بيت يضيف لمسة شعورية جديدة ، والإحساس لا يتكاثف في موضع دون موضع .

كما أن القوى لا تتجمع لتلتقي في ذروة متشابكة ، وإنما تجري عناصر الموضوع مستقلة مجزأة كما يجري جدول في أرض منبسطة لا تعلو ولا تنخفض ولا تتخللها غابات كثيفة معرقة ولهذا نستطيع أن نخذف ما نشاء من أبيات ، وأن تقدم ونؤخر ، دونما حرج .

على أن أبرز خاصية لقصائد الهيكل المسطح أنها مملوءة بالقجوات فمن السهل أن نضيف إليها ما شئنا من الأبيات دون أن نفقدها وحدة أو نسيء إلى رابطة فيها . وهذا لأنها في الأصل أشبه بأرض فضاء ممتدة لا بداية لها ولا نهاية ولا تختلف فيها جهة عن جهة . إن في وسع الشاعر أن يوصلها إلى ما شاء من الأبيات والشرط الوحيد أن يشدها شداً ما يحدث فيها رابطة ولو شكلية . ولعل خير رابطة يلجأ إليها الشاعر في القصيدة المسطحة هي استعمال القافية الموحدة وذلك لأن هذه القافية تصبح أشبه بسياج متين يشد الأبيات المفككة في داخله (١) .

وهذه الصفات التي ذكرناها خاصة بشعر علي محمود طه القومي والإنساني ، فلا نجد لها في شعره العاطفي والفكري ، حيث يغلب الهيكل الهرمي . والهيكل الهرمي هو الأسلوب الذي يبني القصيدة بناء عضوياً متماسكاً يرتفع فيه الشعور إلى ذروة ثم يتلاشى تدريجياً ، بحيث يصعب التقديم والتأخير والحذف والإضافة حتى يكاد يمتنع كما في قصيدة « التمثال » و« رجوع الهارب » و« الله والشاعر » وسواها . وقد اطرّد هذا التوزيع في شعر الشاعر كله فهو يستعمل الهيكل المسطح كلما نظم شعراً وطنياً أو إنسانياً ، ويستعمل الهيكل الهرمي في شعره العاطفي .

وهذا نموذج من شعره السياسي المسطح نرجو أن يلاحظ فيه أن البيت

(١) أنظر كتاب المؤلف : « قضايا الشعر المعاصر » (مطبعة دار الكتب بيروت ١٩٦٢) ص ٢٠٩

كياناً موسيقياً ومعنوياً مستقلاً بحيث يسوغ التقديم والتأخير :

أقبلتُ بين صفوفهم مقرباً بأزاهري مترنماً بمدائح
حيث الشهيد رنا لمطلع فجره ورأى الغمام في الفضاء الفاسح
وتلفتت لك روحه فتمثلت وجه البطولة في أرق ملامح
حيث الربى في ميسلون كأنما تهفو إليه بزهرها المتناوح
وكأنما غسلته بغدادية بدموع ملك في ثراك مراوح
أسعى إليه بكل ما جمعت يدي وبكل ما ضمت عليه جوانحي^(١)

كما يلاحظ في هذا المقطع أنه يكاد يخلو من الصور ، وهو في هذا يختلف
عن الشعر العاطفي حيث يستعمل الشاعر الرموز والصور والحوّ والتلوين ،
وحيث اللغة أكثر شاعرية وجمالاً والقصائد أحفل بالموسيقى والعمق .

وجدير بنا أن نقف وقفة قصيرة نتساءل فيها عن سرّ هذه الظاهرة ،
فلماذا ينظم علي محمود طه قصائد الحب والفكر فيخلق لها هياكل هرمية
معقدة يوزع فيها العاطفة والصور توزيعاً فنياً يجهّد له بيتاً يقف في شعره
السياسي (ويجب أن نستفي الشعر الإنساني هنا) عند الأسلوب المسطح
لا يتعداه ؟ أترأه يعتقد أن الشعر القومي لا ينبغي أن يكتب بغير الهيكل المسطح ؟
وما مصدر هذا الاعتقاد عنده ، إذا وجد حقاً ؟ .

منع هذه الظاهرة

حين نحاول الإجابة على هذا السؤال ، نستذكر أحياناً للشاعر وردت في
إحدى قصائده التي نظمها في مناسبة ما ، وهذا نصّها :

(١) قصيدة « شهيد ميسلون » ديوان شرق وغرب ص ١٥٧ .

الشعر عندي نشوة عثوية وشعاع كأس لم يقبلها فم
ولحون سلم أو ملاحم غارة غنى الجبال بها السحاب المُرزم
أرسلته يوم النداء فخلته ناراً وخلت الأرض خضبتها الدم

وفيها يصف شعره بما يجب أن يوصف به ، وذلك بتدبيهي لأن هذه الأبيات قد جاءت في سياق فخر . فما الوصف الذي يؤثر علي محمود طه أن يوصف به شعره ؟ يقول إنه يرسل شعره (يوم النداء) ليكون (ناراً) بحيث يخيل إليه من تأثير هذا الشعر ، أن « الأرض خضبتُها الدم » . وإذا ترجمنا هذا البيت إلى لغة الواقع كان المعنى أنه يريد شعره لوصف الملاحم البطولية والمعارك المجيدة ، يرفع صوته عالياً ليشعل نار الحماسة في صدور المقاتلين ، ويغني ليرنم بأجادهم وبطولاتهم . أو لنقل إنه يريد شعره سياسياً عالي النبرة ، ناري المعاني جهري المتفان لينسجم مع هذا الجو المخضب بالدم . هذه إذن صفة الشعر القومي الجديد عند علي محمود طه ، خاصته الواضحة هي الجمهورية والفخامة وعلو النبرة وهدفه أن يلهب أحاسيس القتال والصمود وحب المجد والبطولة في نفوس الجمهور العربي الكبير .

والمعنى الكامن وراء هذا أن شعره السياسي مرتبط كل الارتباط بالجمهور ، إليه ينتجه ، وله يغني ، ومن ثم فإن هذا الارتباط يترك أثره في أسلوب ذلك الشعر ومضموناته وصوره وموسيقاه . ووجه ذلك أن الشاعر الذي ينتجه إلى الجمهور يحرص على أن يستعمل أساليبه التي يتنوعها ويحبها ، ويقف عند المستويات العاطفية التي تمثل الأغلبية بكونها وسطاً بين الارتفاع والانخفاض .

وما الذي يؤثره جمهورنا العربي العام ؟ أما الاتجاهات الرمزية والتعبيرية في الشعر فهي ما زالت بعيدة عن ذوقه ومأثوراته كل البعد بحيث يحسها تضايقه وتنفره . ولا ينبغي أن يلوح ذلك غريباً ، لأن هذا الجمهور لم يقرأ الشعر الغربي الذي وفدت إلينا منه الصور الحديثة لهذه الاتجاهات .

ولمّا ألف أن تفرع ممعه قصائد شوقي وحافظ والرصافي والشبيبي ومطران ،
فيطرب لموسيقاها واستقلال أبياتها وفخامة صياغتها . وقد ألف أن يكون
الأسلوب المتبع في الشعر السياسي أن يركز المعنى الكبير في بيت واحد شديد
الرنين متين الصياغة قطعي اللهجة وهذه أمثلة :

للزهاوي :

وكل حكومة بالسيف تقضي فإن أمامها يوماً عصياً
وللسيدة أم نزار الملائكة^(١) :

أقسموا لا ترى فلسطين ذلاً أو تكون الأشلاء ملء اليد
ولشوقي :

والحرية الحمراء باب بكل يد مزرجة يدق
وللشبيبي من قصيدة مشهورة :

حكم الناس على الناس بما سمعوا عنهم وغضوا الأعينا

كذلك كان علي محمود طه ، الذي يريد لشعره أن يكون (نارا) تلهب
قلب الأمة العربية يحاول أن يقيم شعره السياسي على استقلال البيت فينظم
البيت الجامع للفكرة ، وقوة اللفظ ، ورنين النغم وبذلك تلهب الأكف
النشوى بجملة التصفيق . والواقع أن الغاية التي كان يستهدفها تبرر اتجاهه هذا
إلى الهيكل المسطح الذي يضمن للبيت استقلاله ، ويبيح له أن يكون من القوة
بحيث يهدم أية محاولة لبناء القصيدة بناء عضوياً متأسكاً .

(١) والدتي [١٩٠٨ - ١٩٥٣] وقد نشرت لها الصحف شعراً كثيراً خلال حياتها التي لم تكتل
وأغلب شعرها قومي في الوحدة العربية وفلسطين .

ومن الحق أن تقرر في ختام هذا الفصل أن شعر علي محمود طه القومي قد أدى رسالته الطيبة التي أرادها الشاعر له ، وسوف تذكره الأمة العربية بالشثناء لمواقفه العربية وحماسته للوحدة ، وأمله لضياح فلسطين سنة ١٩٤٨ ولا شك في أنه ، لو أمهله الأجل ، بحيث يدرك ثورة العروبة العظيمة في ٢٣ تموز (يولييه) ١٩٥٢ ، لكانت له مواقف شعرية مشهودة ولأطرب القلوب بقصائد رنانة جميلة كلها انفعال وحماسة . ولكنه شاعر عاش ومات قبل الثورة ، فكان له فضل رؤية الفجر عبر الظلمات السود التي كانت تلف العالم العربي إذ ذاك . وقد بشر بالإشراق القريب الذي كان يؤمن به كل الإيمان ويعيش يحلم به ويتنظر .

الفصل الرابع

قصائد المناسبات

كان علي محمود طه يساهم بشعره في احتفالات المناسبات بالمراثي وقصائد الذكري والتكريم ، ومن مراثياته رثاؤه لحافظ إبراهيم وشوقي والطيارين حجاج ودوس والشاعر محمد عبد المعطي الممشري ، وعدلي يكن ومحمد توفيق نسيم وشكيب أرسلان وأمين عثمان وجبرائيل تقلا وسعد زغلول وسواهم . ومن شعره في المناسبات قصائد تحية لضیوف عرب هبطوا مصر مثل الملك عبد العزيز آل سعود والمجاهد فوزي القاوقجي ومفتي فلسطين الأكبر أمين الحسيني .

والصفات العامة لهذه القصائد أنها كلها تستعمل القافية الموحدة ، بأسلوب جمهوري رنان ذي هيكل مسطح ، ومعنى ذلك أنها قريبة في شكلها من شعره القومي والإنساني . والظاهر أن تنوع القافية عند علي محمود طه مرتبط بالشعر العاطفي حيث يعلو مستوى الشعور وينخفض فيناسب ذلك تغير القافية وتنوع الصور والأخيلة .

وقصائد المناسبات هذه لا تستوي في قيمتها الفنية وأساليبها ، فإن بعضها يحقق حظاً طيباً من الجمالية والتعبير كما في قصيدة « مأساة رجل » والمراثية الأولى التي بكى بها صديقه الشاعر محمد عبد المعطي الممشري . وبعضها

يتصف بسمه مصطنعة كمرثيته الأولى للشاعر حافظ إبراهيم . والصور في هذه القصائد تتصف غالباً بلون تقليدي مثاله الأبيات التالية من قصيدته في تحية المجاهد العربي فوزي القاوقجي :

وقيل دنا وحوم فاشراًبست ضفاف النيل تستهدي حيامه
وعائقه الصباح على رباها غضيف الطرف لم ينفض منامه
وواكيه على سيناء برق* بعين الملهمين رنا فشامه^(١)

وهنا نرى النيل يحيي الضيف ويتطلع ، والصباح يعائقه وسيناء تبرق فرحاً . وهذه عين المعاني التي استعملها الشاعر في وصف موكب فاروق عند تنويمه الأول :

أم ضوأت سيناء في غسق الدجى ؟ وجلا النبوة برقها المتكلم
ولم الصباح كأنما أنداده كأس يصفق أو رحيق يسجم ؟
ولم اختلاج النيل فيه كأنه شيخ يذكر بالشباب ويحلم

فنحن نجد هنا سيناء (تضوى) بدلاً من (تبرق) في الأبيات الأولى . كما نجد الصباح (يصفق) بدلاً من (يعائق) ، ونجد النيل (يختلج) بدلاً من (يشرب) . فالأمر لا يعدو استبدال لفظة بلفظة لا تكاد تختلف عنها في المعنى . وسبب التكرار أن هذا الأسلوب في قصائد المناسبات الفرحة تقليدي يوشك أن يكون بضاعة الشعراء كلهم فليس فيه من ذات الشاعر وروحه كثير ، وقوامه ما يسمى بالانكليزية بالوهم العاطفي Pathetic Fallacy وهو تشخيص الطبيعة ومنحها صفة التعاطف الكامل مع الإنسان

(١) شرق وغرب ص ١٢٢ .

في أفراحه وأحزانه ، فهي تسعد بتزول ضيف ما ، وتحزن لوفاة زعيم ما . وهكذا . وهذه العملة الأسلوبية المتداولة في السوق نقص خاص في قصائد المناسبات التي ينظمها علي محمود طه . وأما النقص العام فيأتيها من كونها قصائد مناسبات .

ولكن ما سر ازدرائنا لقصائد المناسبات ، من الوجهة الفنية ؟ ..

لا يمكن سبب الزرابة في كون هذه القصائد منظومة في موضوعات بعينها لأن الموضوع — كل موضوع — قابل لأن يصاغ في قصيدة عظيمة ، وإنما يأتيها الضعف من كونها قصائد شخصية ، ونعني بقولنا « شخصية » تلك القصائد التي لا ترتفع إلى مستوى يعني الإنسان والإنسانية وإنما تبقى تدور في محيط الشاعر الضيق . أما الدائرة الكبرى للمشاعر فهي تلك التي تمس الإنسانية العامة كلها كالحزن والفرح والحب والبغض والتأمل والخيال والتصوف ، والشاعر الذي يصوغ قصيدته حول هذه العواطف يضمن لها استجابة عامة . وأما التي ينظمها في رثاء صديق له ، ويطبقها على تفصيلات تخص حياة ذلك الصديق ، والقصيدة التي يمدح بها إنساناً ما لمصلحة تخصه ، والقصيدة التي يمدح بها حادثاً شهدته وعاشه دون أن يستطيع إخراجه من دائرة الخاص إلى دائرة العام ، فهذه قصائد المناسبات . ومثال هذا رثاء علي محمود طه لأمين عثمان وجبرائيل تقلا ومحمد توفيق نسيم ، فإن الشاعر تحدث فيها عن تفاصيل خاصة بهؤلاء الأشخاص وذلك لا يعني القارئ لأنه من خصوصيات الشاعر ومعارفه ولم يستطع الشاعر أن ينقل هذه القصائد إلى المستوى الإنساني ، بحيث لا تعود أسماء أصحابها ذات قيمة في ذاتها . أو لنقل إنه لم يستطع أن يجعل من حزنه الشخصي حزناً عاماً وإنما بقي مقيداً بالأفق الشخصي الضيق ، وذلك خلافاً لما وفق إليه الشاعر الإنكليزي برسي شيلي P. B. Shelley في مراثيه الجميلة (أدونيس) التي بكى بها زميله الشاعر جون كيتس J. Keats وقد رفعها إلى مستوى الإنسانية حين رمز

للمرثي باسم « أدونيس Adonias » ذلك الغلام الإغريقي الصياد الذي تروى الأسطورة أنه سقط قتيلاً وهو في ميعة الشباب ، على حين غفلة من أمه المحبة « الأرض » . وفي هذه القصيدة تناول شللي قضية الموت والحياة والجمال والشعر والفكر والحب على صعيد عام دون أن يميز كيتس بشيء يهبط بالقصيدة إلى مستوى الخاص ، وبذلك ارتفعت عن أن تكون قصيدة مناسبة .

وليس الأفق الشخصي هو النقص الوحيد في قصائد المناسبات وإنما يعيبها معه أن الشاعر يتقاد فيها لأفكار تقترح عليه من الخارج دون أن تكون لها جذور في نفسه . ذلك أن الغالب في شعر المناسبات أن يلقي في حفل عام أو مهرجان يدعى إليه الشاعر مع من يدعى . وذلك يضطره إلى أن يعمل ذهنه إعمالاً واعياً ليستقطر صوراً وأنغاماً ومعاني يرصها في القصيدة ، وبهذا يفقد الهزة النفسية الأصيلة التي ينبع منها الشعر ، وقلما تنظم القصائد الجيدة بدعوة ذهنية تفرض من الخارج . والشعر العظيم الذي يكتب في يوم أو في أيام قد تكون بذوره عاشت في نفس الشاعر ونمت ونضجت أعواماً طوالاً . إن كل قصيدة جميلة ينظمها الشاعر ليست أقل من احتشاد لمئات من الانطباعات والصور والفكر الصغيرة التي تكمن في أعماق ذهنه . وقد يكون بعضها مخزوناً منذ سنين . ويغلب أن تولد القصائد الجيدة في الذهن وتولد معها أوزانها كاملة ، لأن الشاعر عاش موضوعاتها وأنغامها طويلاً قبل أن يكتبها . وهذا كله لا يتاح في قصائد المناسبات ، حيث يعطى الموضوع للشاعر فجأة ويطلب إليه أن « ينظم » فيه ، على أن يفعل ذلك في مدة قصيرة محدودة . وما من شيء أكثر حاجة إلى الترف الفكري وتبديد الوقت مثل الشعر فإنه يستغرق من النفس والزمن الكثير ، ولذلك لا يبدع المشغولون شعراً جيداً وإنما يحققون نظماً يابساً خلواً من الحياة .

وآخر ضعف نراه في قصائد المناسبات أنها تكتب لتلقى على جمهور ،

فيؤثر هذا الاعتبار في مضمونها لأنه يعوق الشاعر عن الاستغراق النفسي والتأمل الحر والانطلاق من قيود الذهن الواعي . ثم إن الشاعر يدرك مقدماً أن فورة انفعال الجمهور المستمع — بتأثير جو المناسبة — سيغطي معائب شعره فلا حاجة به إلى بذل الجهد النفسي والتحليق في آفاق الفن والموسيقى ، وبذلك يكسل عن الصياغة المتقنة ورسم الصور الفنية وإبداع النغم العالي . ولعلنا لاحظنا جميعاً أن حفلات المناسبات تمنح التصفيق حتى للشاعر الرديء الثقيل أحياناً لأن مجرد قرصة الوزن والقافية الموحدة يكاد يكفي لاستثارة مشاعر الجمهور . وإنما تظهر القصائد على قيمتها حين تنصرف المناسبة ويتفرق الجمهور وترقد المعاني والصور والأنغام بين صفحات الدواوين . إذ ذاك تقف القصيدة على قدميها دونما عامل خارجي يسندها ويشفع لها ، والقارئ حينئذ لا يرحم .

ومهما يكن في شعر المناسبات من عناصر أخرى تضعفه فإن لعلي محمود طه منه قصائد ذات مستوى في مقبول مثل مرثيته لعدي يكن وفيها يقول :

وقفة بالشواطىء المحزونه يذكر التبلُّ دمعته وشجونه
ودَّ لو حوّلوا إلى السين مجرا وبشّوا على الطريق عيونه
ومثى بالشهيد للوطن الشا كل بحراً من اللعس الهتونه
ذبت الدار يا سفينة إلا شاطىء حالت المنية دونه
وفيها يقول مخاطباً شواطىء مصر :

كل يوم تستقبلين شهيداً ذاق في وحشة الغريب منونه
أو طريداً وراء بحر نحامسى أن يرى مصر في الحديد سجينه
فاذكري الآن يا شواطىء عيناً شبت بالبكاء كل سفينه
واحلمي الوافد الكريم حناناً والشمي ثغره وحسي جبينه

وهذا شعر رقيق فيه عاطفة كئيبة ولهى وشيء من عمق يبدو خاصة في ذلك « الشاطىء الذي حالت المنية دونه » .

ولكن أروع قصائد علي محمود طه في المناسبات تلك التي رثى بها محمد توفيق نسيم باشا وعنوانها « مأساة رجل » ، وفيها استطاع أن يرفع الموضوع من برودة المناسبة إلى حرارة العاطفة الإنسانية الأصيلة ، ومن جفاف الموضوع الشخصي الخاص إلى شاعرية الموضوع العام الذي يصاغ في إطار من الفكر والصور الزاخرة وقد جاءت افتتاحية القصيدة حافلة بالشعر والفكر معاً :

ماذا تركت بعالم الأحياء	وأخذت من حب ومن بغضاء ؟
لك بعد موتك ذكريات حية	جوابة الأشباح والأصداء
هتكت حجاب الصمت عنك وربما	هتكت حجاب القلة العمياء
فرأت مخايل وادع متواضع	في صورة من رقة وحياء
متطامن النظرات إلا إنها	نفاذة لمكامن الأهواء (١)

إلى أن يقول :

شيخ أطلّ على الشتاء وقلبه	متوقّد كالجمرة الحمراء
مرّ الرفاق به فشيّع ركبهم	وأقام فرداً في المكان النائي
وطوى الحياة كدوحة شرقية	أمت غريبة تربوة ومماء
لبست جلال وحادها وترفعت	بالصمت عن لغو وعن ضوضاء
لم تنزل الأطيّار فيء ظلالها	أو تبين عشاً أو تحم بفناء
حتى إذا عرّى الخريف غصونها	من وشي تلك الحلة الخضراء
عبرت بها صداحة في سجعها	لغة الهوى ووطانة الغرباء
وارحمنا للنسر يخفق قلبه	بصبابة القمرية البيضاء
هي لمعة القبس الأخير وقد خبا	نجم المساء ورعشة الأضواء
وتوثب الروح الحبيس وقد شدا	ثملاًّ بسحر الليلة القمراء

(١) ليالي الملاح الثالثه : قصيدة (مأساة رجل) ص ١١٩ .

هذا ولا شك شعرٌ عال يزخر بالصور الشعرية والعواطف المتوقدة وقد انهالت على قلم الشاعر الاستعارات والتشبيهات أنيالاً خصباً . فما أجمل تشبيه الشيخ المرثى بدوحة شرقية غريبة نزل بها الشتاء . وفي أية رفاقة وذوق صور علي محمود طه ذلك الحب الذي وقع فيه المرثى وقد ضجّت له الصحافة المصرية في حينه لأنها رأت فيه هيام الشيخ المعلول الفاني بأجنبية يافعة تصلح أن تكون حفيدته لا زوجته . إن بيت الشاعر في وصف هذا الحادث يقطر حساسية وتقهماً :

وارحمنا للنسر يخفق قلبه بصباغة القمرية البيضاء

وهذه الرفاقة في الألفاظ هي التي أنجبت الشاعر من الإساءة إلى صديقه مع أنه عالج في رثائه موضوعاً شائكاً كان قد أثار المجتمع المصري وهو في حقيقته موضوع يستثير مثل ذلك الموقف من المجتمع فما أفلح زواج الشيخ المعجوز من صبية يافعة . ولكن الشاعر رفع هذا الحادث من مرتبة الشناعة إلى سمو المعنى الإنساني فاستثار شفقة القارئ على « النسر » الذي يخفق قلبه بحب « القمرية البيضاء » ثم استعطفنا أشدّ وأشدّ بهذا البيت :

هي لمعة القبس الأخير وقد خبا نجم المساء ورعشة الأضواء

وفيه يذكرنا بأن الرجل شيخ مسكين قد غربت نجومه وأظلمت آفاقه من كل ضوء فما أحرانا بأن نعطف على ضعفه وحاجته إلى الخنان . وكل ذلك من الشاعر مقدرة رفعت القصيدة إلى مستوى الجمال فهي خير قصائده في المناسبات . ولعل سبب ذلك أن الشاعر نظمها تعبيراً عن عاطفة ذاتية عانها ولذلك رفض نشرها في حينها حرصاً على المعاني الحساسة التي تمس الرجل الراحل في صميم حياته الشخصية .

ولنوازن هذه المرثية الناجحة بمرثية أخرى له نختارها هذه المرة من مراثيه الرديئة . وهي القصيدة التي رثى بها حافظ إبراهيم وقد استهلها قائلاً :

املائي الأرض من حدادٍ وغيبه
مال نجم البيان فيك وغرب
وخبا من مصابيح الفكر نور
كان أمضى من الشهاب وأنقب
وطوى الموت هالة كان ينمى
كل أفق إلى سناها ويُنسب
يا سماء الخيال ما كل يومٍ
من بني الشعر تظفرين بكوكب^(١)

وهذا كلام موزون مقفى لا شاعرية وراءه . فما أوضح التقليدية في قوله « نجم البيان » و « مصابيح الفكر » و « سماء الخيال » . وما أكبر المبالغة في تشبيهه لحافظ ؛ « هالة ينسب إلى سناها كل أفق » . وما أكثر ما حشد من كلمات الضوء : (نجم ، مصابيح ، نور ، شهاب ، هالة ، سنا ، كوكب) وأسوأ من ذلك قوله :

ومضى النائر الذي صورّ النفس وجلى سرّ الضمير المحجب
الأديب العريق في لغة الضا د وقاموسها الصحيح المرتب
لم يكن شاعر القديم ولا كا ن لآداب عصره يتمصّب
كان يُعنى بكل فذّ من القول وبزهى بكل حسن ويعجب

فالنثرية تغلب عليها ، وقد وصف المرثي بأنه « قاموس صحيح مرتب » وأنه « ما كان لآداب عصره يتمصّب » ولم يكن « شاعر القديم » وكل ذلك مما يقال بالنثر وما من داع إلى إقحامه في الشعر .

ولا بد لنا من الالتفات ، في ختام هذا الفصل ، إلى محذور يصح أن نتجنب الوقوع فيه ونحن ندرس قصائد المناسبات التي نظمها علي محمود طه ، فلا ينبغي لنا أن نحاسب الشاعر على الهيكل الكامل لهذه القصائد أو على الجو

(١) الملاح الثالثه : قصيدة (حافظ ابراهيم) ص ١٦٠ .

فيها ، لأنها أصلاً مكتوبة لكي تكون قصائد مسطحة تجتذب السامع والقارئ باستغلال البيت فيها ورنينه وإيقاعه وقوة معناه . وإنما يسوغ لنا أن نحاسب الشاعر على الأبيات المفردة لا على الهيكل العام . ويغلب أن نجد في كل من هذه القصائد بيتاً جميلاً أو أبياتاً ، فإن من طبيعة علي محمود طه ، أنه حين ينطلق - حتى بعد البداية المصطنعة - يصل إلى إبداع شعر جيد بما يتوافر له من موسيقى وانثيال .

البَابُ الثَّانِي

فِي أُسْلُوبِ الشَّاعِرِ

١ - مقومات أسلوبه

٢ - مآخذ عليه .

الفصل الأول

أسلوب علي محمود طه

تبقى دراسة الأسلوب من أكثر مباحث النقد الادبي طموحاً ، وذلك بسبب اللمسة الشخصية التي يسبقها كل شاعر على أسلوبه فيعطيه صفته الخاصة وقلماً يكون من الممكن تشخيص هذه اللمسة الشخصية . وقصارى ما يستطيعه الناقد ملاحظة الملامح العامة الظاهرة التي تغلب على الأسلوب .

وكذلك كان أسلوب علي محمود طه مملوءاً بالجنور الدقيقة الخفية التي تزوغ وتفلت من شبكة الناقد وهو يحاول حصرها ورصّها تحت عناوين عامة . فمهما استطعنا أن نقتنص من هذه الجنور الحية فلن نصل منها إلا إلى ما هو ظاهري وعام . أما الباقي - وهو الأهم - فإنه يخضع لقوانين مبهمة تتحكم فيه . وليس لهذه القوانين من العموم ما يجعلها قابلة لأن تنحصر ويشار إليها . ولذلك تبدأ دراستنا لأسلوب الشاعر بتأكيد هذا المعنى . فإن من الضروري أن ندرك أننا لا نستطيع أن نعامل الأسلوب كما نعامل الأرقام في عملية جمع حيث نستطيع أن ننزل الأرقام ونشخصها ، وإنما الأسلوب نسيج حي متداخل تعمل فيه قيم غامضة ، ويغلب ألا يمكن تشخيص صفة السحر والجمال فيه .

ومهما تكن ضخامة الظل الذي تلقىه هذه الصفة العامة للأسلوب فإن أسلوب علي محمود طه يملك طائفة من الخصائص العامة الواضحة التي تسلم

نفسها لمن يتأملها . وهذا هو الجزء العائم من مملكة الشاعر ، وأما البقية فهي تقوم تحت الماء في أعماق لا ينبغي لنا قد أن يطمح إلى الوصول إليها . ولقد تأملنا هذا الجزء العائم طويلاً فاهتدينا إلى أن له ملامح عامة يمكن أن ندرجها تحت عناوين صغيرة ونبرزها ونوضح قيمتها الفنية وارتباطها بسواها من عناصر أسلوب الشاعر . وهذا ما نحاوله في هذا الفصل .

١ - ظاهرة الموسيقى

لعل الموسيقى أشهر ما عرف عن أسلوب علي محمود طه ، فقد كان كل من كتب عن شعره دراسة أو تعليقاً يتنبه إلى أن في هذا الشعر قسماً عالياً من النغم يرن رنيناً ملحوظاً . ولا نظنه يخفى أن مقلدي علي محمود طه من الشعراء لم يصلوا إلى أكثر من التقليد الظاهري لموسيقاه ، على تفاوت بينهم في نسب النجاح ، لأن أغلبية هؤلاء المقلدين وقعوا في وهم مؤداه أن السرّ الكامن وراء هذه الموسيقى هو الأوزان ذات النغم العالي مثل الرمل والخفيف ، والألفاظ ذات الشحنة الموسيقية مثل : « الكرنفال - سمار الليالي - عروس البحر - حلم الخيال - ذهبي الشعر - النشوة - الذكرى ونحو ذلك ، ، ولذلك راحوا ينسجون على هذا المنسج ، مقلدين الوزن والألفاظ والشكل . وكان الفشل ينتظرهم في آخر الشوط ، فلم يتنجوا أكثر من تقليد مصطنع لافن فيه ، واستعصت روح الموسيقى عليهم .

وقد شخص الدكتور شوقي ضيف ظاهرة الموسيقى في شعر علي محمود طه تشخيصاً بارعاً فقال : « بطنين ألفاظه الخلابه التي تستهوي قارته برنينها وتؤثر على حواسه بإيقاعاتها . وهذه هي أروع خصائصه فهو يؤلف القصيدة وكأنه يؤلف جوقات موسيقية وهي جوقات لفظية ليس فيها فكر عميق ولا استبطان في الاحساس وإنما فيها هذا الشرر اللفظي الذي يجعل

أشعاره بل ألفاظه تتوهج توهجاً^(١) وقد كنت أود لو حذف الكاتب كلمة «طنين» لأنها تلوح غير منسجمة مع الحديث عن موسيقى شاعر مصقول النوق مثل علي محمود طه وقد وصفها الدكتور شوقي نفسه بأنها (أروع خصائصه). والطنين صوت مزعج يضايق السمع، ولعل الكاتب أثبت هذه اللفظة ليتحاشى بها تكرار كلمة (رنين).

والذي نطمح إليه في هذا الفصل أن نشخص ولو جانباً من السر الذي يجعل شعر علي محمود طه «يتوهج هذا التوهج» الجميل. فبأية وسيلة استطاع الشاعر أن يرفع النغم في قصائده إلى هذا المستوى الذي جعل العصر يجمع على الإعجاب به؟ أو حقاً ما يقال من أن سر موسيقاه هو الرنين السني تملكه ألفاظ معينة؟ وإذا كان هذا الحكم صحيحاً فما بال مقلديه لم يوفقوا في الإبداع مثله على كثرة ما حشدوا في قصائدهم الضعيفة من هذه الألفاظ الخلابه، وما بال شعرهم يخلو من «توهج» النغم السني نجده في شعر استاذهم؟ ومذهبنا في الإجابة عن هذه الأسئلة أن موسيقى الشعر - وهي «خاصية رائعه» كما يصفها الدكتور شوقي ضيف - لا يمكن أن تنشأ عن الألفاظ في ذاتها وإلا كانت الألفاظ تملك الموسيقى وهي في سياقها الثري. والواقع غير هذا، فإنما تكتسب الكلمات أجنحة النغم في سياق الشعر الجيد وحسب، بما ينسج الشاعر للكلمة من علاقات خفية بما -تولها وبما يبيته فيها من معان توحى بها دون أن تشخصها تماماً، وبما يحيطها به من جو يؤثر فيها ويكسبها أبعاداً جديدة.

وأبرز ملامح الموسيقى في شعر علي محمود طه ما أسميه بظاهرة «التناغم الصوتي» وهي ظاهرة فنية لا أظن الشاعر كان ملتفتاً إليها رغم

(١) الأدب العربي المعاصر في مصر (١٨٥٠ - ١٩٥٠ م) للدكتور شوقي ضيف (دار المعارف بمصر ١٩٥٧) ص ١٣٧.

قوة ظهورها في شعره ، ولعله لو كان حياً وسمعنا نشير إليها لسر ودهش من أن تقوم في شعره ظاهرة كاملة معقدة تجري منتظمة وكأنها قانون خفي يحكم ، مع أنه لا يدري بها ولا يتكلفها . فإن في ذلك دلالة أكيدة على حس شعري مرهف يملكه الشاعر .

أما ما قصده بتعبيرنا « التناغم الصوتي » فهو إحساس الشاعر بالحروف إحساساً خاصاً ، بحيث تأتي في شعره متناسقة متجاوبة . ولكي نوضح معنى هذا فنظر في قوله :

أنا الذي قدستَ أحزانَه

الشاعر الشاكي شقاء البشر (١)

فانه في الشطر الثاني من البيت يورد أربع كلمات يغلب عليها جميعاً حرف « الشين » ويحس القارئ المرهف أن لهذا الحرف تأثيراً خفياً لأنه يمنح البيت موسيقى كئيبية كأنها شكوى إنسانية رتيبة . ومثل هذا موجود بكثرة في شعر علي محمود طه ، منه مثلاً قوله :

وفرقب منه الندى والنوالا

مدائن كانت وراء الظنون ترى النجم أقرب منها مثالا (٢)

فكم نوناً في هذه الأشطر الثلاثة ؟ إنها موجودة في عشر كلمات من مجموع ثلاث عشرة وهو عدد كبير عجيب ، ولولا جمال الأشطر وكمال معناها وجوها لأغرانا سوء الظن بأن نعد الشاعر متصنعاً في حشد النونات . ولكتنا نعرف شعر علي محمود طه ونذكر أنه كلما تدفق وأبدع في رسم الجو والتعبير اتضحت ظاهرة « التناغم الصوتي » في شعره . وإنما يقل بروز

(١) الملاح الثالثه ص ٩١ .

(٢) شرق وغرب ص ٧١

الظاهرة في قصائده الرديئة التي لا يفعل لها كل الانفعال .

وهذه نماذج أخرى للظاهرة ، فالييت التالي يغلب عليه حرف الميم :

أنت مثنى الميلاد والموت يا بحسر^١ ومثنى المومم والأوصاب^(١)

كما يغلب حرف الدال على هذا :

يبدلني قيلاً بقيد^٢ كأنه مدى الدهر فيها مبدئي ومُعدي^(٢)

وعلى هذا الييت يغلب حرف اللام :

تعالى مثله نلهو بلثم الورد والطل^(٣)

ويقول في « أغنية الجندول » من هذا اللون :

غير يوم لم يعد يذكره غيره

وقد غلب عليه حرف الياء وبرز جرسه كما برز حرف الطاء في هذا الييت الجميل :

ودّ الطغاة بكل مطلع كوكب^٤ لو أطفأوه وأسقطوه رمادا^(٤)

على أنه لا يصل دائماً إلى تحقيق مثل هذه الكثرة الغالبة من الحرف الواحد في الييت ، وإنما يصل في أكثر شعره إلى أن يجعل الكلمات المتجاورة تشترك في حرف على الأقل ومثال ذلك قوله :

(١) ليالي الملاح الثالثة ص ١٧٧ .

(٢) شرق وغرب ص ٩٣ .

(٣) ليالي الملاح الثالثة ص ٧٤ .

(٤) شرق وغرب ص ١٣٥ .

أين من عينيّ هاتيك المجالي ؟ يا عروس البحر يا حلم الخيال^(١)

إن هذا البيت جميلٌ الموسيقي ، قوي التعبير ، وبه اشتهرت أغنية الجنندول . وسر جماله أن الحروف تتجاوب بين كلماته تجاوباً خفياً دقيقاً فإن قوله « أين من عيني » يبرز الحرفان الياء الساكنة والنون ، يليه قوله : « هاتيك المجالي » وفيه تبرز الياء الممدودة . وتشارك « يا عروس البحر » بحرف الراء ، كما يبرز الحاء في قوله « البحر يا حلم » ومن ورائها حرف اللام الذي يرسل نغماً هادئاً مؤثراً . وهذا الاشتراك بحرف واحد أو أكثر بين الكلمات المتجاورة يحدث تموجاً في الصوت ويعطي تأثيراً موسيقياً مسكراً . فليس سر موسيقى البيت أن ألفاظه « رنانة » وحسب وإنما سره الآخر هذه الخاصية الصوتية الإضافية التي لا يحققها الا شاعر شديد رهافة السمع مثل علي محمود طه . ومثل هذا قوله :

وأفود عن عينيكِ ذكرى ليلة شابت ونجمٍ شاحب الأضواء^(٢)

فان الكلمتين (أفود وذكرى) تشتركان بحرف الذال ويقوم بينهما حرف واسم أجنيان . وتقابلهما الكلمتان (شابت وشاحب) اللتان تشتركان بحرفين وبينهما حرف واسم أجنيان . فهنا نموذج تصادى فيه الحروف المتشابهة ولكن على تداخل في معين . ومثله في التداخل والتشابه هذا البيت الجميل :

في عرضك الماضي ونبك مذوى من ذكريات شبيبة هوجاء^(٣)

(١) ليالي الملاح الثالثه ص ٣ .

(٢) شرق وغرب ص ٦١ .

(٣) المصدر السابق ص ٦١ .

فلن الشين والباء يجمعان بين «نبشك» و«شبية»، والذال يجمع بين (ذوي وذكريات) والراو بين «ذوى وهوجاء» ذلك فضلاً عن الضاد في «عرضك الماضي».

وأحياناً يجعل الشاعر التناغم الصوتي في أحد الشطرين ويجعل في الشطر الأول كلمة أو أكثر تردد الصدى كمثله قوله :

قلتُ والليل بأعقاب النهار ألكِ الليلة في لحن وجسام^(١)

فان اللام تحكم الشطر الثاني ، وترددها في الشطر الأول الكلمتان الأوليان .

وفي أحيان كثيرة يجعل الشاعر التناغم بين كلمتين في البيت مثل قوله :

اذكري بين الكؤوس الذهبية^(٢)

ولا نريد الإطالة في عرض النماذج فلن دواوين الشاعر تفحص بها بحيث يتعثر الناظر بها . وذلك يتم عن أن يمنع هذه الظاهرة أن الشاعر يتحسس جرس الكلمات ، لأن خياله الشعري سمعي ، فلا يملك إلا أن تتناغم الحروف في شعره . فهي ظاهرة عفوية غير واعية ترتبط أشد الارتباط بالموسيقى التي يملكها شعره وتكاد تكون سببها الرئيسي .

على أن للموسيقى في شعر علي محمود طه أسباباً أخرى غير تناغم الحروف ، وأحد هذه الأسباب أن الحروف التي يكثر الشاعر من استعمالها

(١) شرق وغرب ص ٥٣ .

(٢) المصدر السابق ص ٥٩ .

في شطر ما أو بيت تنسجم في أحيان كثيرة مع المعنى الذي يحتويه . ومثال ذلك قوله في قصيدة عنوانها « سؤال وجواب » :

قلوبٌ قاسياتٌ قنعتها وجوه شاعرياتٍ نبيلة^(١)

فإن حرف القاف يسيطر في الشطر الأول وهو حرف خشن صلد ينسجم مع معنى القسوة التي يتحدث عنها الشطر . أما الشطر الثاني فإن حروفه ذات رقة ولين مثل الهاء والشين والنون واللام ، فضلاً عن حروف المدّ الكثيرة في الشطر وخاصة في كلمة « شاعريات » وذلك يلائم معنى الرقة فيه . وإذن فإن بين المعنى وجرس الحروف تلاؤماً وتجانساً بحيث يملك المعنى موسيقى داخلية ، يحيط بها جوٌّ من الانحاء الصوتي . وهذا مثال ثان لهذه الظاهرة الفنية ، نختاره من قصيدة عنوانها « تلج وفار » وفيه تحاطب المتكلمة النار التي تحرق رسائلها :

ومن لي بزادك ؟ لم يبق ما يلوکُ لسانکِ أو يعلکُ^(٢)

فإن الحرف المسيطر في الشطر الثاني وجزء من الأول هو حرف « اللام » وهو ينسجم مع صوت المضغ المتمثل في قوله « يلوکُ لسانکِ أو يعلکُ » فكأنما نسمع فماً يمضغ بشراهة وسرعة وتبذل .

وآخر مثال نورده هذا البيت في وصف لإنسان تاه في الصحراء ومات من العطش :

حرمته الصحراء ظلاً وريقاً في حواشي واحاتها النضرات^(٣)

(١) الشوق المائد ص ٦ .

(٢) الشوق المائد ص ٥٧ .

(٣) الملاح الثالث ص ١١٦ .

وقد كرر فيه حرف الحاء في أربع كلمات ، والحاء حرف يصدر من الحلق وفيه إجماع بالمعش الشديد لأنه قريب من الصوت الذي يصدر من العطشان المشرف على الموت من الظمأ . وقد استعمل الشاعر حرف الحاء في بيت آخر من أبيات العطش :

ولكم أرمد الهجير جفوني ورمسني الحرور باللفحات

ومهما يكن فإن توفيق علي محمود طه إلى التعبير اللاشعوري على مثل هذا المستوى يدل على رهاقة سمعية واضحة تلون أسلوبه وتصبح من خصائصه .

• • •

وإلى جانب ظاهرة التناغم الصوتي ، ومثابة الحرف للمعنى الغالب ، يملك شعر علي محمود طه ملامح موسيقية أخرى يمكن فرزها وعزلها بحيث ندرسها دراسة نقد وتقييم ، وأبرز هذه الملامح ما يسميه نقادنا العرب القدماء بـ « المناسبة » ويعنون بها كما يقول عبد الغني النابلسي « الإتيان بكلمات مترفات » ^(١) ومن ذلك قول علي محمود طه في قصيدته (كأس الخبيث) ^(٢) :

أَوْ لَا يَغْرِبُ فِي نَشْوَتِهِ شَارِبُ الْقَصَّةِ فِي الْيَوْمِ الْآخِرِ ؟
أَوْ لَا يَمَعْنُ فِي شَهْوَتِهِ مُسَلِّمُ الْجَسَمِ إِلَى الدُّودِ الْحَقِيرِ ؟

فأنه ناسب بين (يغرب ويمعن) و(نشوته وشهوته) و(شارب)

(١) كتاب (نقعات الأزهار على نسات الأسفار في ملح النبي المختار) للشيخ عبد الغني النابلسي . مطبعة نهج الصواب دمشق سنة ١٣٩٩ هـ .

(٢) ليالي الملاح الثالثه ص ٢٦ .

الفصحة ومسلم الجسم) و(اليوم الأخير والدود الحقيق). وهذه المناسبة
تضمني نغماً ظاهرياً على الشعر. وقد استعملها الشاعر بوسائل متعددة منها
مثلاً هذا البيت المشهور :

بين كأس يشهى الكرم خمره وحبيب يتمنى الكأس ثغره^(١)

والمناسبة بين يشهى ويتمنى ظاهرة وكذلك بين (الكرم والكأس)
(وخمره وثغره). ومنها أيضاً قوله في قصيدة « القمر العاشق » :

وكيف تسور الشوك وكيف تسلق الغصنا ؟

وقوله منها :

فإن لضوئه قلباً وإن لسحره جفناً^(٢)

وفي هذه النماذج كانت المناسبة عالية كل العلو، وقد يستعملها الشاعر
على صورة أقل بروزاً كما في قوله :

هتف البشير فاجت أعصر^(٣) وتلفتت أمسم ودارت، أنجم^(٣)

ومن هذا ثلاثة أبيات متوالية جاءت في قصيدة له :

وفي شعب الوادي وفوق جباله عصي^٤ نبي أو تهاويل ساحر
صوامع رهبان محارب سجد^٥ هياكل أرباب^٦ عروش قياصر

(١) ليالي الملاح الثالثة ص ٣ .

(٢) المصدر السابق ص ١٢ .

(٣) المصدر السابق ص ٥٩ .

سرى الشعر في باحاتها روح ناسكٍ وترديد أنفاسٍ ونجوى ضمائر^(١)

وقد بالغ الشاعر في المناسبة في هذه الأبيات إلى درجة الارتابة المملة ،
وقد يقع في مثل هذه المبالغة أحياناً فيفقد شعره طراوته وجماله ويفرق
في اللفظية ، ومن ذلك قوله :

وصفنا لك الشعر حبّ الصبا وشدو الأماني وشجو الذكر
وجننا إليك يملك الهوى وعرش القلوب وحكم القدر^(٢)

وسر ضيقنا بهذه النماذج أن الفكر والصور محشودة فيها أكثر مما
يصح قبوله : حب الصبا وشدو الأماني وشجو الذكر وملك الهوى وعرش
القلوب وحكم القدر . وكان ذلك أشد في النموذج الأول الذي جاءت
فيه عصي نبي وتهاويل ساحر وصوامع رهبان ومحاريب سجد وهاكل
أرباب وعروش قياصر وروح ناسك وترديد أنفاس ونجوى ضمائر .
وكل هذا يثقل الأبيات بالرتابة ويحشد فيها أشياء كثيرة يتعب الذهن من
التنقل بينها . وليس سبب الرتابة هنا أن الشاعر جمع فقرات قصيرة متتالية
بعدد كبير وحسب ، وإنما السبب أيضاً أن المعنى الذي تنتهي إليه الفقرات
واحد فهي كلها تريد لإضفاء معنى "روحاني مثل النبوة والسحر والرهبة
والنسك والربوبية . أما القياصر فلعل ما يراه علي محمود طه فيهم من
الروحانية ينبع من رهبة القدم وجلال الزمن الذي يحف بهم .

وإنما يتحسن هذا اللون من المناسبة عندما تأتي الفقرات بمعنى جديد
فيكسر ذلك رتابتها ، ومن ذلك قوله :

(١) ليالي الملاح الخالد ص ٩٩ - ١٠٠ .

(٢) المصدر السابق ص ٨٠ .

أرى طيف معشوق أرى روح عاشق أرى حلم أجيال أرى وجه شاعر^(١)

وفيه يصف حافظ إبراهيم بأنه «معشوق» وبذلك يحصل الجمهور بحبه، ثم يصفه بأنه «عاشق» وبذلك يمنحه الحماسة والروحانية، ثم يصفه بأنه «حلم أجيال» وبذلك يعطيه صفة العظمة والسعة، ثم يصفه بأنه «شاعر» وبذلك يثبت له الشاعرية بكل أبعادها. فالمناسبة هنا ناجحة، وقد كسر تكرار كلمة (أرى) رتابة الفقرات وسلط الضوء عليها بحيث يلتفت إليها الذهن أكثر مما كان يلتفت لو أنه قال: «أرى طيف معشوق وروح عاشق وحلم أجيال ووجه شاعر».

ومن صور المناسبة الجميلة قوله:

له مذاق له لسان له أرج خمر أباريقها شتى وأثمار^(٢)

وقد كرر فيه كلمة «له» ونوع ما بعدها وبذلك نبّه إلى ما بعد اللفظ المكرر تنبيهاً قوياً، فلولا هذا التكرار لضاعت كلمتا (لون) و(أرج) بينما أعطى التكرار لكل منهما قوة الكلمة الأولى.

ومن وسائل علي محمود طه في إحداث الموسيقى استعمال التكرار كما في النموذجين السابقين وكما في قوله:

آه هيهات أن يعود ولو أف نيتُ عمري تحرقاً وولوعاً
آه هيهات أن يعود ولو ذو بتُ قلبي صباية ودموعاً^(٣)

(١) ليالي الملاح الثالثه ص ٩٧ .

(٢) شرق وغرب ص ١٤ .

(٣) الشوق العائد ص ٨ .

وفيه التكرار بالحملّة «آه هيهات أن يعود ولو» والمناسبة بين بقية البيتين . وهو تكرار جميل لما فيه من حرارة العاطفة ، لأنّ ما بعد العبارة المكررة عبارتان تجمعهما «المناسبة» وإن اختلف معناهما . وهذه هي الصورة المقبولة في المناسبة وفي التكرار . وأما ما لا يقبل فهو أن يناسب الشاعر بين عبارتين معناهما واحد ، فإن ذلك يسمّى الشعر باللفظية والتصنّع ^(١) ومن هذا النوع الرديء من المناسبة قوله :

يا طول ما نغمت للصخر أناّتي وشدّ ما رجعت للموج آهاتي ^(٢)

إن في هذا البيت رتابة ظاهرة سببها أن المناسبة مصحوبة بالترادف في المعنى ، فإن قوله «يا طول ما» مرادف لقوله «وشدّ ما» فلا فرق هنا بين الطول والشدّة ما دام كلاهما يسبب الألم للعاشق . ثم إن «نغمت» أو «رجعت» في معنى واحد وكذلك «آهاتي وأناّتي» . أمّا الصخر والموج فمع أنّهما مختلفان فإنهما كليهما يرمزان إلى البحر في هذا الموضع أو إلى الطبيعة . وعلى ذلك ماذا تكون الفائدة البيانية من الشطر الثاني ؟ ألا يؤدي الشطر الأول المعنى كاملاً ؟.

ومن وسائل الشاعر في إحداث الموسيقى استعماله للجنانس في مثل قوله في قصيدة (الطريد) :

إلى أين تمضي أيها التائه الخُطى
يساريك برقٌ أو يياريك عاصف ^(٣)

(١) لم يشترط بلاغيونا القدماء هذا الشرط ، ولكن دوح عصفرا تحلي علي أن اشتراطه بسبب ضيقنا اليوم بالترادفات .

(٢) الملاح التائه ص ١٣٤ .

(٣) الملاح التائه ص ١٧٨ .

فان الفرق بين (يساري) و(يباري) حرف واحد فقط .

ومن صور الجناس في شعره المشهور قوله :

موكب الغيد وعيد الكرفال ^(١)

حيث (الغيد) و (عيد) تتجاوران . ومثل ذلك قوله :

وشدو الأمانى وشجو الذكر ^(٢)

ومن الجناس الجميل المتميز ما ورد في قصيدته الطويلة ذات الشكل المسرحي «أرواح وأشباح» فقد جاء فيها هذا البيت يعاتب الشاعر فيه حبيته :

لقد كان راعيك المجنبي فأصبح راميك المتهم ^(٣)

فالجناس بين (راعي) و(رامي) بارع جميل . ونحسب أن علي محمود طه كان يلتمس هذا الجناس التماساً وإن كنا لا نجده يغرب في ذلك ، وإلا فلأن كثرت في شعره لا يمكن أن توجد بمحض المصادفة .

وآخر ما نستشهد به من أمثلة الجناس بيت ثانٍ من «أرواح وأشباح» فيه جناسان اثنان :

بألوانه الحمر جمر الفضا وفي نفحها لفحات العذاب ^(٤)

(١) ليالي الملاح الثالثه ص ٣ .

(٢) ليالي الملاح الثالثه ص ٨٠ .

(٣) أرواح وأشباح ص ٦٠ .

(٤) أرواح وأشباح ص ٤٣ .

وقد يستعمل أحياناً جناس القلب فيقول :

أرى حلفاء الأمس لم يخفلوا به وما زال من خلف الوعود يعاني^(١)

فإن بين «حلفاء» و«يخفلوا» جناس القلب وهو الذي يشتمل كل ركن من ركنيه على حروف الآخر مخالفة الواحد للثاني في الترتيب . أما كلمة «خلف» ففيها الجناس المصحف مع كلمة «حلفاء» وهذا الجناس على شيء من التعقيد والتصنع ، والبيت على كل حال ليس عالي القيمة بالمعنى الفني . وهو من قصيدة نظمها الشاعر في آخر حياته حين كان مريضاً .

وآخر ما نحب أن نشير إليه من وسائل الشاعر في إحداث النغم الظاهر استعماله لما يسمى في علم البديع «برد العجز على الصدر» ومنه قوله :

طافوا بساحتك الكريمة فيلقاً يحلوه من آمال مصر فيلق^(٢)
وقوله :

صدف الفؤاد عن الشباب ولهوه ومضى عن الأحباب غير صدوف^(٣)

فإن «فيلق» و«صدوف» في آخر البيتين تكرر لكلمة مرت في الشطر الأول ، وهذا التكرار يحدث نغماً كالصدى يرتبط بموسيقى البيت على أن البيتين كليهما لا يخلوآن من تصنع وخاصة الثاني .

(١) شرق وغرب ص ١١٩ .

(٢) ليالي الملاح الثالثه ص ٦٩ .

(٣) الملاح الثالثه ص ١٨٩ .

٢ - الصورة الشعرية

من صفات أسلوب علي محمود طه أنه لا يستعمل الصور إلا نادراً . وقد يلوح أن خلوّ القصيدة من الصور يعربها ويفقدها كثيراً من جمالها وأصالتها . غير أننا سرعان ما نلاحظ أن "خلوّ" شعر علي محمود طه من الصور لم يسبب إليه بشيء ، لأنه بقي على قسط كبير من الجمال والروعة . وسبب هذا أن الشاعر بارع براعة خاصة في خلق الجو العام للقصيدة بحيث يصبح مليئاً بالإشعاع والإيحاء والفتنة وبذلك يغطي نقص الصور . وعلى ذلك يكون علي محمود طه شاعر جوّ وليس شاعر صور . وهو في هذا بخلاف شعراء مثل نزار قباني ومحمود حسن إسماعيل وبدر شاكر السياب الذين هم شعراء صور لا شعراء جوّ وقلّما يصلون إلى خلق الجوّ الحصب الذي يضيف بصمته المعاني على القصيدة .

على أن حكمنا بأن الشاعر لا يستعمل الصور لا يعني أن الصورة معدومة في شعره ، وإنما نجد في بعض قصائده صوراً مثل هذه :

وعلى شاطئ الغدير ورودٌ أغمضت عينها لمطلع فجر^(١)

وهي على بساطة عناصرها ويسر تركيبها صورة جميلة يشرق فيها الفجر على ورود مغمضة الأعين تنمو على شاطئ الغدير . وعنصر هذه الصورة المهم هو «تشخيص» الورود يجعلها كائنات حيّة لها «عيون» .

ومن الصور الحيّة التي لا ينساها القارئ فيما نظنّ هذه :

عندما ظلّني الوادي مساءً كان طيف في الدجى يجلس قربي
في يديه زهرة تقطر مساءً عرفت عيني بها أدمع قلبي^(٢)

(١) الملاح الثالث ص ١١ .

(٢) الملاح الثالث ص ٢٦ .

وفيهما جعل «القلب» زهرة تقطر دموعاً ، وهي صورة لها أعماق رمزية إلى جانب جمالها وموسيقاها وما فيها من تشخيص . وهي تتميز فوق ذلك بأنها حية كل الحياة . فالطيف يجلس قرب الشاعر في الوادي مساء ويحمل بين أصابعه زهرة يقطر منها الماء .

ونكاد لروعة التصوير نرى الطيف نحيفاً شاعرياً يجلس حاملاً هذه الزهرة السحرية ، والوادي من حوله تنفخ فيه الظلال في مساء شعري من أماسي علي محمود طه .

والحق أن صور الشاعر القليلة تتصف كلها بوفرة حياة دافقة تجعلها تنبض . والغالب أن الجزء الأهم في حياة هذه الصور يستند إلى الخيال البصري - كما في الصورتين اللتين مثلنا بهما ، ففي الصورة الأولى رأينا مساء وظلالاً في وادٍ وشاعراً وعاشقاً يجلس قرب طيف في يديه زهرة تقطر ماء . وهذه صورة ثالثة يتجسد فيها هذا الخيال البصري في روعة أكبر ، من قصيدة «مصرع الربان» :

نزلنا البحر قبراً حين ضمكنا رفت عليه من المرجان أشجار
نام الحبيبان في مشواه واتسدا جنباً لجنبٍ فلا ذلّ ولا عارٌ^(١)

فما أجمل هذا القبر الذي ترف عليه أشجار المرجان في أعماق البحر . وتصبح الصورة أحفل بالحياة وأعمق حين نميز شخصية «الحبيبة» التي تنام إلى جوار هذا الربان في القبر المرجاني فهي ليست إلا البارجة الفريقة التي لا حبيبة للربان سواها . ورفيف أشجار المرجان واضح في الصورة وهو يمنحها حركة كما يلمسها بلون حارّ من حمرة المرجان يزود الصورة به خيالنا وإن لم يذكره الشاعر .

(١) ليالي الملاح الثالث ص ٣٣ .

ومن هذه الصور الفنية بالخيال البصري قوله :

هذي البحيرة وسنى لحلم ليلتها لما تفق منه شطآن وأغوار
والصبح في مهده الشرقي ما رُفعت عن ورده من نسج الغيم أستار^(١)

وهي صورة ذات حظ عال من الخيال ، حيث نرى الطفل نائماً في
مهده عند مشرق الشمس ، وعلى هذا المهده أستار من الغيوم تحجب
وروده عن النظر . وما أجمل تشبيه الغيوم بالستائر المسدلة على ذلك الوجه
الأبيض الجميل .

ولكن صور علي محمود طه لا تكون دائماً على هذا المستوى من
الحبوبة وإنما يأتي بعضها ميتاً لا حياة فيه . ولنأت بمثال لهذا . يقول في
مرثيته لشوقي :

لم يرعني من جانب النيل إلا كرمة فوقها ترف غمامه
تحت ساجي ظلها زهرة تب كي وفي فرعها تنوح حمامه^(٢)

إن كل ما في هذه الصورة مثبت جامد وكأنه مرسوم رسماً رديئاً على
واحد من تلك الصور المصطنعة الصارخة مما يرسم الرسامون المحترفون
على (أرصفة) الشوارع . ولنتأمل عناصر الصورة عن قرب . لدينا أولاً
الفعل المبالغ فيه «لم يرعني» وهو يعطينا وعداً بشيء مخيف أو مثير فلا
تفي الكرمة التي ترف فوقها الغمامة بذلك الوعد لأنها لا تخيف ولا تثير .
أما الكرمة نفسها ، والغمامة ترف عليها فإنها تضع أمامنا مشهداً مصطنعاً

(١) شرق وغرب ص ٩ .

(٢) الملاح الثالث ص ١٦٧ .

لا تنبض فيه الروح لأن الغمامة قلتما تكون في السماء وحيدة ، فضلاً عن أنها لا ترف على مكان واحد وإنما تعبر وتمر بسرعة ولا تقف ، وذلك سر حيويتها وجمالها . فإذا وقفها الشاعر ثابتة لكي «ترف» فوق أية كرمة فهر إنما يفعل ذلك على حساب الفن والحياة .

ثم تأتي تحت ظلال هذه الكرمة «زهرة» واحدة أيضاً يتيمة وكأنها منزوعة من الطبيعة ، وموضوعة في أصيص كما توضع (الزهور) الصناعية . وليس في إمكان الناقد أن يبرر انفراد هذه الزهرة ، ولعل الشاعر جعلها كذلك لتقابل انفراد الغمامة . ولقد كانت الصورة تتحمن لو قال : «تحت ساجي ظلالها زهر يبكي» لأن التعدد أقرب إلى الواقع في هذا الموضع .

وأخيراً وضع الشاعر «في فرع» الكرمة «حمامة» لكي تكتمل الصورة المصطنعة : غمامة واحدة وزهرة واحدة وحمامة واحدة . وهذه العناصر في الصورة جامدة جميعاً بحيث تذكرنا بالصور (الفوتوغرافية) التي تركها أسلافنا في أول عهد التصوير ، فكانوا لا يواجهون عدسة المصور إلا بعد أن يمسك كل منهم بوردة في يمينه ، فإذا لم يفعلوا ذلك وضعوا أصيصاً كبيراً من الورد على الأرض وكان الصورة لا تكون من دون ورد .

والحق أن هذه الصورة الجامدة نادرة في شعر علي محمود طه لأن أغلب صوره نابضة متحركة ولذلك نغم هذا الباب بالعودة إلى أمثلة من الصور الجميلة الغنية مثل هذه :

وبساطاً من الرمال تراءى ككتابٍ مموء الصفحات ^(١)

(١) الملاح الثالث ص ١١٥ .

وهي صورة مبنية على التشبيه ، ومثل هذه :

مدّ طير المساء فيه جناحاً كشراعٍ في بلجة من عقيق^(١)

والصورة الأولى تصف البحر ورماله التي تطمس فيها الآثار كما تطمس حروف كتاب قديم . والثانية تصف الغروب فتجعل جناح الطائر الأبيض المخلق في حمرة الأفق «شراعاً في بلجة من عقيق» وهي صورة رائعة الحسن يطنى عليها اللون والضوء .

ونادراً ما يقع علي محمود طه في تشبيه المحسوس بالمعنوي مثل قوله :

ودجى كالسخط من بعد الرضى^(٢)

لأن أغلب صوره كما أسلفنا تقوم على الخيال البصري .

٣ - اللفظة الحية

من ملامح أسلوب علي محمود طه أنه يحسن العثور على الكلمة المعبرة التي تنقل معنى بيت كامل من أفق إلى أفق أوسع بحيث لو رفعنا هسله الكلمة وغيرناها بشيء يقاربها في معناها لفقد المعنى كثيراً من سعته وقوته وضاع الجوّ في القصيدة . فمن هذه الألفاظ المفتاحية كلمة (علقت) في البيت التالي :

رمى ذاك من أشعة شمسٍ علقت في غروبها بالصخور^(٣)

(١) ليالي الملاح الثالثه ص ٨٢ .

(٢) الشوق العائد ص ٨٧ .

(٣) الملاح الثالثه ص ١٤٦ .

فان لفظة «علقت» فيه توحى بأن للشمس أذبالاً فضفاضة من الأشعة تسحبها وراءها حين تغرب بحيث يجوز أن يعلق منها شعاع بالصخور . كما توحى بأن أردية الشمس الفضفاضة هذه ، إنما علقت بالصخور لأن الشمس كانت تسرع راكضة إلى الغرب ، فلم يعق موكبها إلا هذا الشعاع «العالق» . وإنها لصورة بديعة الجمال ، قوامها اللفظة المفتاحية «علقت» فلو قال الشاعر في مكانها «عُثرت» أو «وقعت» أو سواها لخسر المعنى خسارة فادحة ، لا بسل لانهارت الصورة الجملة وذهب أسرها .

ومن أمثلة قدرة علي محمود طه على اقتناص اللفظة الحية ورصفها في مكانها من بناء البيت قوله :

آوي إلى جنبات الصخر منفرداً أبكي لأمنية مرّت وليلات^(١)

وفيه تنهض كلمة «آوي» بالإيحاء الواسع لأنها تشعر بمفردها بأن الشاعر يلجأ إلى جنبات الصخر هارباً من حرّ آلام يحسها وضيق يهرب منه . وسر قوة المعنى أن كلمة «يأوي» تشعر ببلوغ الراحة والأمن ، لأن الإنسان إنما يأوي إلى المأوى التماساً للسلام والطمأنينة والدفع بعد التعب والخوف والتجوال . فإذا كان الشاعر يأوي إلى «جنبات الصخر منفرداً» أوحى ذلك بأن ما قبل هذا الإيواء كان أشد منه وأقمى بحيث يعتبر جنبات الصخر ملجأً ومستقراً . وما الذي هو أشد من جنبات الصخر إلا الضنك والأسى ؟ إن هذه المعاني كلها لإحماءات غير صريحة تشعها لفظة «آوي» فلو كان قال مكانها «أجلس» مثلاً لصاعت كلها وعري المعنى من ظلاله .

إن هذه الألفاظ المفتاحية المعبرة هي التي تميز الشعر عن النثر ففيها يركز

(١) الملاح الثالث ص ١٢٤ .

الشاعر معاني كبيرة في أقلّ ما يمكن من الألفاظ مستغلاً كل ما تمنحه الكلمات من ظلال ومعانٍ خفية، وهذا منطقيّ لأنّ الناثر يستطيع أن يبسط أفكاره في أي عدد يختاره من الصفحات بينما يقتضي الشعر الجميل أن يكون مركزاً مضغوطاً في أقلّ ما يمكن من الكلمات ، وبذلك يلجأ إلى استغلال قدرة اللغة على الإشعاع والإيحاء وإضفاء الظلال والألوان . وليس ما يسمّى بالنثريّة في الشعر إلا خلو لغة القصيدة من هذا الأثر الخفيّ الحميّ الذي يرققه الشاعر في الألفاظ . لأنّ الشعر النثريّ هو الكلام المنظوم الذي لا تشعّ ألفاظه المعانيّ الجانبية ولا ترسم جواً . بخلاف هذا البيت لعلي محمود طه في قصيدته الرائعة في تحية بطولة طارق بن زياد :

ومن الفتيّ الجبار تحت شراعها مربصاً بالمسوح والأنواء (١)

وفيه تقف كلمة « مربصاً » مشعّة هذا الإشعاع الذي نتحدث عنه معوّضة عن كلمات كثيرة . فإنّ « التربص » يشير إلى المراقبة الملحة التي لا تغفل، مع التأهب المتصل للهجوم . فإذا جعل الشاعر هدف هذا التربص هو « الموج » بكل ما له من قوة قاهرة مخيفة و (الأنواء) بكل ما فيها من جنون وتدمير ، كان في ذلك إشعار ببطولة هذا المتربص العظيم وجلده وإيمانه . فلو قال الشاعر في مكان « مربصاً » « مراقباً » أو سواها لانهار بناء البيت وأصبح المعنى عادياً .

ونكتفي من نماذج اللفظة الحية عند علي محمود طه بهذا . وفي وسع القارئ أن يقع منها على صور كثيرة في شعره ، فهو بارع في التقاطها ، وذلك جزء من قدرته على رسم الجو وتشخيص الصورة .

(١) زهر وشعر ص ٣٩ .

٤ - الرمز

لا يخلو شعر علي محمود طه من قصائد استعمل فيها الرموز لتدلّ على معانٍ لم يصرّح بها كما تدلّنا قصائده « التمثال » و « العشاق الثلاثة » و « امرأة وشيطان » و « عاشق الزهر » و « النشيد » . ونحب قبل أن نخوض في تفصيلات هذه القصائد أن نشير إلى أن رمزية شاعرنا هذه لا تضعه بين أتباع المذهب الرمزيّ الذي عرفته فرنسا ومن ثم أوروبا كلها في القرن التاسع عشر . وإنما يرمز علي محمود طه كما يرمز الشاعر العربيّ ، بالمعنى الحرفيّ لكلمة « رمز » . فالرمز تلميح إلى الأشياء وربما إفصاح ، وهو يمنح القصيدة أعماقاً تستثير الفكر وتفسح آماد الخيال . وأما سمات المذهب الرمزيّ في الغرب فبحسبنا أن نستعرضها استعراضاً عاجلاً ، لكي نتبين أن شعر علي محمود طه يخلو منها خلواً تاماً تقريباً .

أما الغموض في التعبير مما هو صفة ظاهرة عند الرمزيين فإن علي محمود طه أبعد ما يكون عنه ، لأنه مثال الوضوح والبساطة في شعره . لا بل إن الوضوح يكاد يكون صفة علي محمود طه المعروفة التي لا خلاف حولها بين النقاد والقراء . إننا لا نجد في شعره أية عناية بتصوير الجهات المبهمة من النفس ، ولا بالغوص وراء الأحلام وعوالم ما خلف الوعي مما يلتهمسه دعاة الرمزية التماساً ، فذلك عالم لم يصفه شاعرنا ولا اجتاز عتبه . يضاف إلى ذلك أنه لم يعبأ بموضوعات التحليل النفسيّ ومدارسه الحديثة المعقدة مما يحبه شعراء الرمزية المعاصرون ، وإذا كانت في شعره نزعة صوفيّة فإنها تحدّرت إليه من النزعة العربية الدارجة في هذا الاتجاه . وقد يكون أهم من كل هذا ، من ملامح الرمزية التي يفتقدها علي محمود طه ، أنه لا يصوّر مشاعره على طريقة بودلير المعروفة بنظرية العلاقات ، فلا نجد في شعره مزجاً للون والصوت ، أو اللمس والشم ، أو النظر والحرارة ، أو العطر والخضرة ، فإن هذه ظاهرة رمزية لم يعرفها شعره ، وإنما تكثّر في شعر نزار قباني وسعيد

عقل فيقول الأول « هنيهة زرقاء » فيصف الزمن وهو غير حسي بالزرقعة وهي حسية ، ويقول « أصفر الحمس » فيصف الصوت باللون ، ويقول « عطور سوداء » وفيه تبرز حاسة الشم بحاسة البصر ونحو ذلك مما لا أثر له في شعر علي محمود طه . ولو مضينا نستعرض سائر ملامح الرمزية الحديثة لزدنا يقيناً بأن شاعرنا ليس رمزياً ، وإنما الرمز لديه أسلوب شعري يتصل بالمعنى العربي للكلمة ، لا أكثر .

والقصائد الرمزية التي نظمها الشاعر تنتمي جميعاً إلى شعره الجليد ، وإن كان بعضها مثل « التمثال » يرتفع إلى ذروة عالية من الشعرية والعمق والجمال ، بينما تهبط قصيدة « العشاق الثلاثة » في صيغتها درجة عن خيرة قصائده . وللشاعر عادة كنا نتمنى ألا تكون له ، هي أنه يكشف رموز قصائده بتعليق ثري يكتبه في مقدمة القصيدة ، وكأنه يخشى ألا يدرك القارئ حقيقة الرمز فيسرع إلى كشفه له . والواقع أن ذلك يتقص من جمالية الرمز ويسد على القارئ أبواب الخيال . وكان الأجمل به أن يقدم القصيدة لتحدث عن نفسها وتلهم القارئ الواحد ما لا تلهمه سواه ، وبذلك تتسع آفاقها اتساع الشعر الرمزي .

أما قصيدة « العشاق الثلاثة » فقد كتب عليها هذا الإهداء : « إلى أدعياء الحكمة والمعرفة » وبهذا عرفنا أن العشاق المزيفين يمثلون رموزاً لا حقيقة لها . والقصة التي تقدمها القصيدة طريقة عميقة ، وقد كان يمكن للشاعر — لو بذل الجهد — أن يصوغها في شعر عظيم من خيرة شعره ، وإنما قعد به — في رأينا — الوزن الذي اختاره لها وهو البحر الطويل الذي تجري تفعيلات الشطر فيه كما يلي :

فـعـولـن مـفاعـيلـن فـعـولـن مـفاعـلـن

وهي تفعيلات ذات بقاء وثاقلاً واسترسال فلا تصلح لأن تستعمل

- وهي في ترتيبها هذا - في قصيدة يدور فيها حوار ، حيث يحتاج السياق إلى تغيير الثبرة ، والوقوف عند آخر المعنى ولو لم ينته الشطر . إن انشال البحر الطويل وتماسك تفعيلاته التي يأخذ بعضها برقية بعض ، كل ذلك يجعل من الصعب أن يقف الشاعر قبل نهاية الشطر وربما البيت ، وذلك يجعل الحوار الطبيعي شبه مستحيل . يضاف إلى ذلك أن عروض الشطر الأول وتدبّة (مفاعلن) ، أقصد أنها تنتهي بوتر . والوتر - في رأينا - قاسٍ صلد لا يمكن تخطيه وإنما يتحتم أن ينتهي المعنى والكلمة عنده ، وإلا فإنه إذا انتهى في منتصف كلمة قطعها إلى كلمتين بالضرورة ، ومثل ذلك يتعارض مع ما يجب أن يكون في القصص من تسلسل وانسياب لا يتوقف ولا ينقطع . ولقد كان الأجدر أن يستعمل الشاعر في القصيدة وزناً من الأوزان الصافية ذات التفعيلة الواحدة كالمقارب والرملة والكامل فإن وحدة التفعيلة فيها مما يُسهّل السرد ويُضفي نغمة شعرية على السياق ويُلون الأحداث .

ولقد سبق أن درسنا الرموز التي استعملها الشاعر في هذه القصيدة في باب « القصائد الفكرية » من هذا الكتاب ، فرجو القارئ أن يرجع إليها هناك . وإنما نحب أن نضيف الآن أن علي محمود طه لم يقصد أن يكون الرمز ، في هذه القصيدة ، تفريعاً : أي أن يمثل كل نوع منه فرعاً من المعنى بحيث يمكن تفسيره ، تفسيراً كاملاً . وإنما أراد المعنى العام من الرمز (وهو ادعاء حب الحكمة) دون أن يصدق كل جزء منه على جزء من المعنى . وسبب ذلك فيما نرى أن الشاعر انساق مع القصة فراح يصور عواطف أشخاصها وخيبة المشوق « القمر » فيهم ، وبذلك خرج قليلاً عن متطلبات الرمز وزاد عليها بما أملت طبيعة الفنان من استطرادات .

وقصيدة (التمثال) صورة ثانية للموضوع الرمزيّ عند الشاعر ، وفيها يصف « تمثالاً » صنعه وجمع له من الحلى والزينة والفنّ ما يصفه في القصيدة وصفاً جميلاً بارعاً . وحين ينتهي الصانع من عمله يقيم منتظراً أن تدبّ

الحياة في تمثاله ، ولكن الانتظار يطول ، والحياة تمضي إلى مغربها ، ويصبح الشاعر كهلاً . وعند هذا تَرَأَّر العواصف وتتحدّر السيول فتحطم التمثال ويطلع على الفنان المصعوق اليأس ضحى حزين يراه وقد فقد أمله وبات يتنظر الموت . ويرمز الشاعر بالتمثال — كما نجبرنا نقرأ — إلى « الأمل الإنساني » الذي يتهمى في نظره إلى الخيبة الكاملة . ولا أظننا نحتاج إلى الإشارة إلى ما في هذه القصيدة من نظرة كالحلة إلى الحياة تحمل التشاؤم واليأس . هذا وقد سبق لي أن درست هذه القصيدة دراسة تحليلية مفصلة في كتابي « قضايا الشعر المعاصر » فمن شاء التفصيل رجع إليها هناك ^(١) وهي على كل حال من أجمل شعر الشاعر وأكمله .

ومن شعره الرمزي قصيدته « النشيد » وهي التي يخرج فيها إلى الوادي ويجلس في « ظلاله » وعند ذلك يكتشف أن قربه طيفاً جالساً يحمل في يديه زهرة تقطر ماء . فقد رمز الشاعر بالطيف إلى عاطفة الحب مشيراً بالرمز إلى أن هذه العاطفة تلازمه بحيث باتت تتبعه في غدواته وروحاته ولا تفارقه قط . والرمز في هذه القصيدة جميل يملك الحيوية والأصالة . غير أن الشاعر لم يستطع أن يحافظ على مستوى التعبير في القصيدة ، فضعفت في آخرها إلى درجة الركافة والإبهام . ولعله نظمها وهو في بداية حياته الشعرية .

وآخر قصيدة رمزية نحب أن نقف عندها قصيدة « امرأة وشيطان » وهي تعرض ، في صورتها الظاهرة ، قصة غانية لها شباب خالد وحسن لا يهرم ولا يموت ، وسطوة على عشاقها ، وكان دأب هذه الغانية أن تسحر كل رجل تحبه فتحوله إلى وردة في أصيص من ذهب . وفي الأماسي تطلق أحياءها المسحورين من سجونهم وتفرق معهم في رقص حسّي عنيف وطعام وشراب وهو . وتبقى الغانية على هذا حتى يمرّ الشيطان بمأواها . فيقطع الورد المسحور

(١) قضايا الشعر المعاصر المؤلفة .

وبذلك يرتدّ العشاق إلى صرورهم الآدمية وينجون بأجسامهم وقلوبهم إلى خارج مملكة الساحرة . ثم يقيم الشيطان حلفاً من الصداقة والحب مع الغانية . وترمز الغانية إلى « الدنيا » الجميلة التي لا تشيخ ولا تبلى ، كما يرمز عشاقها إلى البشر الذين يحبون الحياة وينخدعون بابتسامتها وتألقها جيلاً بعد جيل ، والتحالف بين الدنيا والشيطان رمز للشرّ الكامن في طبيعة الحياة . وهنا أيضاً ينبغي لنا أن نلاحظ أن نظرة الشاعر سوداء قاتمة وأنه ينتهي إلى التشاؤم . وقد كشف الشاعر القارئ سرّ الرموز في القصيدة بأن أثبت في أولها هذا البيت لأبي العلاء المعري :

لحالكِ الله يا دنيا خلوباً فأت الغادة البكر العجوز

ولسوف ندرس القيمة الفنية لهذه القصيدة في بعض الفصول القادمة .

٥ - الضوء واللون

يتصف شعر علي محمود طه بأنه يحتوي على مقدار كبير من الضياء ينير جوانبه ويلقي عليها الظلال والألوان . وقد يكون هذا الوضع المشرق الباهر الذي يغمر قصائده أحد مظاهر السمة الضاحكة في شعره وهي التي تحبّبه إلى كثير من القراء . وعلي محمود طه فنان يحسن توزيع الظل والظلام والضوء والألق على درجاتها في أرجاء العوالم الشعرية التي يرسمها . وقلما تخلو قصيدة له من الضوء واللون وإن كان التلوين لم يشغله كثيراً بحيث يبرز في شعره بروزاً ملحوظاً . وإنما يثلب على عالمه اللونان الأبيض والأسود في درجاتهما المختلفة . وليس معنى هذا أنه لم يستعمل الألوان وإنما يعني أن استعماله لها محدود . ومن أبياته التي يقطر اللون من كلماتها قوله :

يا ربّ زاهية الأصيل أحالها أفقاً أجمّ ولجة حمراء

وكأنما طوت السماء ونشرت لمباً وفجرت الصخور دماء ^(١)

وهي صورة جميلة حسية إلى درجة العنف ويغلب عليها اللون الأحمر
المتمثل في « اللهب » و « الدماء » في مقابل « اللجة الحمراء » ولا يحتّم الشاعر
هذه القصيدة الحسية إلا باللون الأبيض المادي :

وتسمي لحن الخيال وأفردي لي فوق مائك صخرة ييضاء

ومن قصائده التي تبرز قدرته الرائعة على التصوير بالضوء والظل قصيدته
الجميلة « الموسيقى العمياء » وقد نظمها في فتاة عمياء تعزف على القيثارة .
ويبدو أن الظلام الذي تعيش فيه الفتاة قد جعله يستشعر لموقع الضياء على قلبه
الرفيق جراحاً مؤلمة ، فراح يستعرض منابع النور حوله ويناجي الفتاة ولذلك
نجدته يحشد في أول مقاطع القصيدة كثيراً من الضوء :

إذا ما طاف بالأرض شعاع الكوكب النضي
إذا ما أنتِ الريح وجاش البرق بالومض
إذا ما فتح الفجر عيون النرجس النفس
بكيت لزهرة تبكي بدمع غير مرفض

زواها الدم لم تعد من الإشراق باللمح
على جفنين ظمآنين للأنساء والصبح
أهد النور ما ليل قد لفك في جنح ؟
أضوء في خاطر الدنيا ووارسناك في جرحي ^(٢)

(١) ليالي الملاح الثالث : قصيدة « الشواطيء المصرية » ص ٧٧ .

(٢) ليالي الملاح الثالث ص ١٠٨ .

إن كمية النور في هاتين المقطوعتين كبيرة حقاً فكأنهما قد رسمتا بحيث تسبحان في الضياء الغامر . فالشعاع والفضة وومض البرق والفجر وعيون الزرجس الأبيض والإشراق والصبح ومهد النور كل هذا الإشراق الدافق قد نثر لكي يكون تقيض « جنح الليل » الذي يأتي نجاةً في البيت السابع حابساً الفتاة في سجنه الأسود . وقد كان التعارض بين الضوء والظلام رائماً بحيث أعطى عمى الفتاة قوة ووضوحاً .

وفي القصيدة ، غير هذا ، كثير من الضوء والظلال لن تقف عنده ولن شاء أن يرجع إلى النص وإنما سنكتفي بالإشارة إلى هذين البيتين الجميلين :

وهزّي النجم إشفاقاً لنجم غير وقاد
لعل اللحن يستدني شعاع الرحمة الهادي

وفيه تعارض شديد بين « النجم » بضوئه الغامر وهذا « النجم غير الوقاد » حيث توحى كلمة « غير وقاد » بسوادٍ قائم وهو تشبيه بديع يشخص جمال الفتاة فهي نجم ، ويشخص عماها فهي بلا ضياء ينير لها . ثم يأتي منبع من الضوء كأنما ليعزي الفتاة العمياء ويتشلها من أساها وهو « شعاع الرحمة » وفيه نور معنوي لا يقل جمالاً عن نور النجوم الوقادة : ولا ريب في أن هذه القصيدة نفسها بعض أشعة الرحمة الهادية التي تتدفق على الفتاة الكفيفة البصر .

ومن قصائد الشاعر ذات الإضاءة الموقفة قصيدة جميلة في تحية بطولة « طارق بن زياد » فاتح الأندلس . وهذه القصيدة مرسومة على خلفية من زرقة البحر الأبيض المتوسط عني الشاعر بإبرازها في أول فرصة سنحت له فقال مخاطباً الفاتح :

يا ابن القباب الحمر ويحك من رمى بك فوق هذي اللجة الزرقاء؟^(١)

وقد وزع الشاعر الضياء والظلام على أبيات قصيدته بحسب حاجة الجو
وأول ما يطلعنا في هذا الباب مطلع القصيدة :

أشباح جنّ فوق صدر الماء تهفو بأجنحة من الظلماء

فإن قوله « أجنحة من الظلماء » تعطينا سواد الليل لكي تستثير في نفوسنا
معنى من الغموض والرغبة والتساؤل عن سر هذه الأشباح المقتنعة بالظلماء .
وعندما يذكر الشاعر إفريقية يجعلها « سمراء » ويقم بإزاء هذه « السمرة »
لون النجوم (أي البياض) في تعارض رائع الجمال فيقول عن طارق :

وينيل ضوء النجم عالي جبهة من وسم أفريقية السمراء

وكأنه يريد أن يرفع عن « السمرة » العريية معنى السواد فلا يرضى لها
بأقلّ من مستوى النجوم حيث يجتمع العلوّ العظيم والضوء العظيم . وفي البيت
التالي يرش الشاعر على سمرة طارق بن زياد (ذهباً) من (بوتقة السنا)
ويسميه « لون الصحراء » في مزيج جميل من الضوء واللون . وعلى جوانب
البحر الأزرق يرسم الشواطئ « بنخيلها وصفافها الخضراء » . ولترقب الضياء
والألوان وازدحامها المذهل في هذه الأبيات :

يا ابن القباب الحمر ويحك من رمى بك فوق هذي اللجة الزرقاء؟

تغزو بعينيك الفضاء وخلفه أفق من الأحلام والأضواء

جزر منورة الثغور كأنها قطرات ضوء في حفاف إناء

(١) شرق وغرب . قصيدة « من قارة إلى قارة » ص ٤٢ .

والشرق من بعد حقيقة عالم والغرب من قرب خيالة راثي
ضحكت بصفحة المني وتراقصت أطياف هذي الجنة الخضراء

إن الصورة في البيت الثالث تعوم في بحر من الضوء والبريق ، ولا نفلها
إلا من روائع الصور عند علي محمود طه .

وبعد انتهاء البطل الفاتح من إلقاء خطبته المشهورة تأتي مجموعة ثانية من
الآيات المضادة الملونة :

وتلفتوا فإذا الخضمّ سحابة حمراء مطبقة على الأرجاء
قد أحرق الربان كل سفينة من خلفه إلا شراع رجاء
ألقي عليه الفجر خيط أشعة يضاء فوق الصخرة السماء
وأتى النهار وسار فيه طارق يبني للملك الشرق أي بناء

وفيه نجمة حمرة النار المشتعلة في سفن طارق بن زياد تطبق على المشهد
كله ، ومن خلل لونها القاني ينبعث شراع الرجاء ويكبر بياضه ويتسع حتى
يستحيل إلى بياض الفجر في البيت الثالث وهو يرسل أشعته فوق صخرة جبل
طارق ، ثم يكبر ثانية حتى يستحيل إلى ضياء النهار . ومع النهار يسير طارق
يبني للملك الشرق العربي .

وسنكنفي بهذا القدر من أمثلة القصائد الضوئية عند الشاعر ، وفي وسع
القارئ المتبع أن يرجع إذا رغب في الاستزادة إلى قصائد أخرى مثل
« في الشتاء » و « العشاق الثلاثة » و « كأس الخيام » و « حانة الشعراء » و « التمثال »
و « ليالي كيلوبترا » وسواها .

الفصل الثاني

مآخذ على أسلوب الشاعر

١ - الكلمات القاموسية

يتصف شعر علي محمود طه على العموم بعصرية لغته وبساطتها وبعدها عن التصنع الذي نجده عند بعض الشعراء وتظهر هذه الصفة على أجمل ما تكون وأقواه في قصائده الجيدة ذات الابتكار والجمال وقوة البناء وروعة الخيال فها يكاد ينطلق في إبداع قصيدة يتحمس لها حتى تتثال لغة الشعر على قلمه سائفة ، معاصرة بسيطة لا يجد عليها القارئ ولا الناقد مأخذاً .

ولكن شاعرنا يسهل في الألفاظ الحوشية في بعض شعره فيأتي بكلمات قاموسية فيها غرابة وخشونة وجفاف وبُعد عن روح العصر . ويغلب أن يقع له هذا حين تضايقه منرجات الوزن ومتطلبات القافية الموحدة فيضطر إلى اللجوء إلى القاموس واستخراج كلمات ملائمة . وقد اجتمع من هذه الكلمات غير قليل عبر قصائده فمن ذلك قافية هذين البيتين :

وما هي أسطر كتبت ولكن معانٍ في القلوب لمن عكَبُ
وهبت في نواحي الأرض دنيا لحسقٍ يجتبي ومنى تلب^(١)

(١) شرق وغرب ص ١٠٨ .

فما من قارئ معاصر يستسيغ كلمتين مثل « عكَب » و « تَلَب » في قصيدة حديثة . ويستعمل في قافية قصيدة أخرى كلمة « رعان » ^(١) وفي ثانية كلمة « عُرَامَة » ^(٢) كما ترد بين قوافيه هذه الكلمات : « الفوف واللوف » ^(٣) و « قشعم واللهمم وتتأجم والأيهم » ^(٤) و « الساغر » ^(٥) و « رواجب » ^(٦) و « التوام » ^(٧) وسواها من القاموسي من الألفاظ .

والغالب على القصائد التي وردت فيها هذه القوافي أنها قصائد مناسبات أو أشعار سياسية مكتوبة بأسلوب جهوري له فخامة ورنين . وقلما ترد مثل هذه اللغة في قصائد الحب والفكر باستثناء حالات نادرة كما في قصيدة « الملاح التائه » حيث استعمل الكلمتين « يفاع » و « دماع » وهما أهون من الكلمات التي اقتطفناها سابقاً . والظاهر أنه يبيح لنفسه استعمال هذه الألفاظ القاموسية في سياق قصائده الفخمة وكأنه يعتقد أن الجهورية تسمح له بمثل ذلك . على أنه قلما يستعمل هذه الكلمات في غير القافية وهو أمرٌ يدل على أن وقوعه فيها وقوع اضطرار لا اختيار .

والمحلور في استعمال الألفاظ القاموسية لا يكمن في كونها لا تستعمل في عصرنا ، ولا في كون القارئ المتعجل يؤثر عليها الكلمات السهلة الشائعة ، وإنما العيب الأكبر فيها أنها تفتت إحساسات التلوق والإعجاب التي يستجيب لها القارئ للشعر الجميل . ذلك أن القصيدة تصل إلى التأثير في نفس السامع

(١) شرق وغرب ص ١٢٠ .

(٢) المصدر السابق ص ١٢٢ .

(٣) الملاح التائه ص ١٩٠ .

(٤) المصدر السابق ص ١٦٢ .

(٥) الشوق العائد ص ١٢٥ .

(٦) الشوق العائد ص ١٢٠ .

(٧) زهر وخمر ص ٨٦ .

بما تثيره فيه آتياً من حماسة وخيال ولذة فإذا وردت فيها ألفاظ قاموسية لا تفهم أصبح على القارئ أن يوقف عملية التدنوق ويلجأ إلى القاموس ليتبين معنى هذه الألفاظ ومن ثم يواصل القراءة . ولا يخفى أن الاستجابة للشعر لا تحتل أن تؤجل أو أن تتر أو تقسم إلى لحظتين وهذا هو السبب في أن من لا يتقن لغة أجنبية ما لا يستطيع أن يتنوق شعرها تدنوقاً حقاً لأنه لا يصل إلى فهم المعنى آتياً حين قراءته للشعر وإنما يضطر إلى فهمه على دفعات وذلك يعرقل العزة النفسية التي يحدسها الشعر الجميل .

يضاف إلى ذلك أن الألفاظ القاموسية تبقى مقصورة الجناح بالمعنى الشعري ، لأنها تفتقد ما يضيف عليها الاستعمال من ظلال ومعان جانبية وفرعية واقرآن . أو لنقل إن الكلمات القاموسية تفتقد ما تمنحه الحياة من حرارة وحيوية ، ولذلك تأتي جامدة عبر القصيدة وكأنها بقعة ميتة في جسد حي توجع أو تخدش النظر .

ومن مظاهر استعمال علي محمود طه للألفاظ القاموسية أنه أحياناً يستعمل ألفاظاً شائعة ولكن بمعان لها غير المعاني الشائعة . مثال ذلك كلمة « رائع » فإن معناها الدارج اليوم هو « العظيم الجمال » فإذا قلنا عن الشيء إنه « رائع » قصدنا أنه حلو أو جميل أو حسن أو مؤثر ونحوه . ولكن المعنى القاموسي للرائع هو « المخيف » لأنها مشتقة من راع يروع بمعنى (أخاف) . ومن ثم فإن علي محمود طه يستعمل الكلمة بمعناها القاموسي الصحيح لا بمعناها الذي صارت إليه في عصرنا ، كما يلاحظ في قوله :

ما أرى في سمات وجهك إلا شبحاً رائئاً وحلماً وجيماً
يتوقاه ناظرأي كأي فيه ألقى آلام عمري جميعاً^(١)

(١) الشوق المائد ص ٩ .

ويريد « شبحاً خفياً » كما يدل السياق . ومن هنا الاستعمال قوله في
مطلّته « الله والشاعر » :

فحقر الدنيا وأزرى بها
وقال مالي أنكر الواقع ؟
فلتسعد النفس بأنحائها
من قبل أن تلقى الغد الرائع^(١)

والغد الرائع هنا ، بدلالة المقطوعة التالية ، هو غد القبر عندما يصبح
الإنسان رمياً وهشياً .

ومن أمثلة هذا الإيثار للمعنى القاموسي على المعنى الدارج البيت التالي :

فسار يضم صدور الرباب ويستضحك النور في سُدْفه^(٢)

فالرباب في عصرنا آلة موسيقية شعبية لها وتر واحد . وليس هذا هو
معنى الكلمة في بيت الشاعر ، وإنما أراد معناها القاموسي وهو « السحاب » .
ولعلي ما كنتُ ألتفتُ إلى هذا الاستعمال لو لم تكن لي تجربة سابقة مع الكلمة
فقد نظمتُ وأنا في الخامسة عشرة من عمري أرجوزة بائية القافية^(٣)
استعملت فيها كلمة « السحاب » قافية لأحد الأَشْطَر ، ثم احتجت بعد أبيات
إلى أن أستعملها ثانية ، وكنت يومئذ من يفاعاة السن وقلة الخبرة بدروب
الشعر بحيث لم أجد لنفسي مخرجاً من المأزق إلا بأن أستعمل لفظ « الرباب »
القاموسي المرادف للسحاب . وأذكر أنني فعلتُ ذلك على مضض ، وفي
إحساسي أنها كلمة ثقيلة ميتة لا يصح أن أستعملها . وبعد سنوات وقعتُ على

(١) الملاح الثالث ص ٨٨ .

(٢) أدواح وأشباح ص ٦٤ .

(٣) من شعر الصبا ويبلغ مئات القصائد ولم أنشر منه شيئاً .

الكلمة في شعر علي محمود طه ، وأدهشني أنه استعملها غير مضطر إليها لأنها جاءت في عروض البيت لا ضربه ، وما أكثر ما يبيح عروض المتقارب من حرية للشاعر .

ومهما يكن من أمر فقد كان علي الشاعر أن ينبه إلى معاني كلماته القاموسية في حواشي دواوينه ، لأن الواقع أن القراء لا يعرفون معانيها . واعلمه أن يرى دواوينه العصرية الجميلة تُشَاب بالحواشي الثقيلة التي تشرح معاني الكلمات فإذا كان الأمر كذلك فإنه قد ظنّ نفسه يهرب من حقيقة لا مهرب منها في الواقع ، لأن إغفال الحواشي لم يزد الدواوين عصرية ولم ينقصها . فقد بقيت الكلمات القاموسية جامدة صلبة في ثنايا القصائد ولسوف يحتاج الناشر في المستقبل إلى إضافة الحواشي على كل حال .

٢ - استعمال المترادف

يقع علي محمود طه كثيراً في استعمال الكلمات المترادفة في البيت الواحد ويكثر هذا في قصائده ذات القافية المضمومة كما تدل الأبيات التالية التي نختارها دون أن نراعي التسلسل :

يا باعث الروح الفتى بأمة	تسمو به آماله وتخلق
فانين في حب الإله فلن ترى	بعد الألوهة ما يحب ويعشق
وحديث أرواح يضوع عبيره	ومن الطهارة ما يضوع ويعيق ^(١)

أليس « تسمو وتخلق » في معنى واحد ؟ وهل « يحب » غير « يعشق » أم هل « يضوع » تختلف كثيراً عن « يعيق » ؟ - ومن قصائده ذات القافية

(١) ليالي الملاح الثالثه ص ٦٧ - ٧٠ .

المضمومة هذه التي اخترنا منها الأبيات التالية :

وطوى البحار على جناح خياله يرتاد عالية الذرى ويؤمم
فالرفق من نبيل النفوس وربما يلحى النبيل بقعله وينمم^(١)

وفيها ترادفت (يرتاد) و (يؤمم) وقربت (يلحى) من معنى (ينمم) على العموم وإن لم ترادفها تمام المرادفة . وآخر مثال نريد أن نورده هذا البيت من القصيدة الجميلة « مخدع مغنية » :

ومن الزهر حولها حلقات طاب منها الشذى ورق النفاق^(٢)

والوقوع في الترادف بقية من تقاليد الشعر في عصور الفترة المظلمة . وفي رأينا — ونحن من أبناء هذا العصر — أن استعمال المترادف في الشعر يضعف التعبير بما يلفت حوله من صنعه ظاهريّة لا معنى لها ولا ضرورة . وأشدّ ما يبدو ضعفه حين يحمي في قافية البيت ، كما مرّ في الأمثلة ، لأن القافية ، ببروزها ورنينها ، تظل أهمّ لفظة في البيت ، بحيث ينتظرها السامع متطلّعاً ، فإذا بلغها ووجدتها مجرد تكرار لمعنى مرّ في البيت قبلها ، ضاق بها وأحسها ضعيفة ، قلقة ، لا تستأهل الاهتمام . ولذلك كانت القافية فضيحة لضعف الشعراء أكثر من سائر ألفاظ البيت . فإن نغمها العالي يسلط عليها النظر والسمع بحيث يظهر ضعفها ظهوراً صريحاً لا يداوى .

٣ — النثرية

قلما يقع علي محمود طه في النثرية ، وسبب ذلك واضح ، فان طبيعة

(١) ليالي الملاح الثالث ص ٦٥ .

(٢) الملاح الثالث ص ٣٨ .

شعره غنائية ذات نغم ورنين وبريق . على أن هذا الحكم العام لا يعني أن قصائده سلمت من النثرية سلامة كاملة ، وإنما تسرب هذا العيب إلى جانب من قصائده ، أخص منه بالذكر قصائد المناسبات الاجتماعية والسياسية . ومن أمثلة النثرية قوله في مراثيته الأولى للشاعر حافظ إبراهيم :

الأديب العريق في لغة الضا	د وقاموسها الصحيح المرتب
لم يكن شاعر القديم ولا كا	ن لأدب عصره يتعصب
كان يُعنى بكل فذ من القو	ل ويهمل بكل حُسن ويُعجب
شاعر الحب والجمال وربّ ال	منطق الحق والبراع المؤدب ^(١)

فإن العبارات « قاموسها الصحيح المرتب » و « ولا كان لأدب عصره يتعصب » و « كان يعني بكل فذ من القول » وسواها مصوغة في كلام نثري لا يرتفع في مستواه عن لغة الجرائد ، لا لأن ألفاظه في ذواتها ليست شعرية ، ولا يصح أن ترد في سياق منغوم ، وإنما لأنّ الشاعر لم يصنع هذه الألفاظ في عبارات لها طبيعة الشعر . ومنبب ذلك أن الشعر لا يستعمل كلمات خاصة به لا ترد في النثر ، لأن الشعر والنثر يستعملان لغة واحدة ، وإنما يضع الشاعر ألفاظ النثر في سياق شعري ، وذلك باستعمال الصور الحسية وإصفاء غلالة من الخيال ، واستثارة الأصداء البعيدة في الألفاظ ، وخلق الجو ، وإحاطة العبارات بأجواء نفسية متشابهة ، يضاف إلى ذلك استعمال وسائل الشعر وفنونه اللفظية كالتشبيه والاستعارة والتناغم والجناس وسوى ذلك مما يميز الشعر عن النثر وكل ذلك مفقود في مثل هذا البيت من قصيدة لعلي محمود طه :

نحمرت الشعوب فكل شعب طليق والمجال اليوم رحب^(٢)

(١) الملاح الثالثة ص ١٦٠ .

(٢) شرق وغرب ص ١٠٨ .

وفيه تبرز عبارة « والمجال اليوم رحب » لا باعتبارها ثروة وحسب وإنما لأنها عبارة مبتذلة من عبارات الصحف المعتادة أبلأها الاستعمال وقص جناحها التكرار والألفة . والسرّ في ثروة هذه العبارات أنها قد أصبحت قالباً جامداً لا يستطيع الشاعر أن يبعث فيه الحياة، فما يكاد يستعمله في الشعر حتى ينصرف ذهن القارئ عند سماعه إلى الاقتراعات الواقعية التي يعرفها للعبارة ، وهي اقتراعات غير شعرية . فكأن هذه العبارات قد « تكلست » و « تقولبت » بحيث يعسر أن تلوب في سياق القصيدة . والقوالب في الشعر « بقع » غير شعرية تعرقل انسياب النغم وتحول بين الشاعر وهدفه الجمالي . وذلك لأنها « جامدة » مقدّماً بحيث يصعب صهرها وإذابتها في شكل شعري جديد . أو لتقل إن هذه القوالب تقف في داخل القصيدة « مستقلة » معزولة أكثر مما يقبل لألفاظ الشعر الجيد التي تلوب كل لفظة فيه في الإطار العام للنغم والجلو .

والشاعر المبدع هو الذي لا يعترف بأي كيان للألفاظ خارج قصائده ، فما يكاد يستعمل اللفظة من اللغة في شعره حتى تصبح ملكاً خالصاً له ، لها في داخل القصيدة كيان وشخصية وروح . وذلك هو السبب في أن الشاعر يرفض أن يُدخل إلى معبد شعره العبارات الجاهزة والقوالب الجاهدة من مثل « فالمجال اليوم رحب » لأنّ هذه الصيغ لا تدخل القصيدة إلا ومعها ماضيها غير الشعري كاملاً .

ومن أخطر العبارات ذوات الكيان غير الشعريّ تعبيرات العلم الدارجة فهي تقيض الشعرية بحيث تهرب الموسيقى لمجرّد دخولها حرم القصيدة . ولقد وقع شعراء كثيرون في العصر الحديث في شرك هذه التعبيرات منهم الرصافي والزهاوي وحافظ إبراهيم ومنهم أيضاً شوقي على نطاق أضيق . قال الرصافي :

أيها الناس إنّ ذا العصر عصرُ العلم والجدّ في العلا والجهاد
عصر حكم البخار والكهربائية والماكنات والمنطاد

بنيت فيه للعلوم المباني وأقيمت للبحث فيها النوادي
فاض فيض العلوم بالرغم ممن ضربوا دونهم بالأسناد

وهذا ليس أكثر من نثر موزون مقفى فلا أثر فيه للصور ولا للموسيقى
ولا للجو. ولم يقع علي محمود طه في مثل هذا الشعر العلمي ، باستثناء بيت
واحد جاء في قصيدته « القطب » :

أي سرّ للجاذبية فيه يأخذ الأرض نحوه بانحراف^(١)

ووجه النظرية فيه أن سرّ الجاذبية ليس سرّاً شعرياً ، ولم ينجح الشاعر
في رفعه عن مستوى النظرية .

وقد يحصل له أحياناً أن يقع في « النظرية » في القصائد العاطفية - صنف
العبث العاطفي منها - ومن ذلك غير قليل من أبيات القصيدة أو القصائد التي
سمّاها « صفحات من حب » أو « هي وهو » وهي في مستواها الفني دون
شعره الجيد ، فإن عليها مسحة ضعف ظاهرة ، وهذا نموذج من أبياتها النظرية :

كان حديث القدر المبهم مثار هذا الخاطر المفزع
برغم قلبي صحت : لا تقلمي وكان ما كان فلم تسمعي
أشفقت أن تشقي وأن تألمي معي فناشدتك أن ترجعي
لكن أبى الحب فلم تأثم وكان أن أبقي وتبقي معي^(٢)

ولا يخفى ما في هذه الأبيات من نظرية في العبارات ، وضعف في النغم ،
أما الصور فلا وجود لها ، حتى تكاد تكون حديثاً نظرياً معتاداً مما نألف في
الحياة اليومية .

ولكن مثل هذا ليس كثيراً في شعر علي محمود طه .

(١) الملاح الثالث ص ١٢٨ .

(٢) الشوق المألد ص ٥٢ .

الباب الثالث

أبجانب العروضي في شعره

١ - التجديد العروضي والقافية .

٢ - مآخذ على شعره .

الفصل الأول

الجانب العرضي من شعر علي محمود طه

استعمل علي محمود طه في أغلب قصائده أسلوب الشطرين والقافية الموحدة على النسق المألوف في الشعر العربي. ولم يحاول أن يخرج على هذا النسق قط، مع أن سنوات نضجه وبروز شاعريته (١٩٢٠-١٩٤٠) لم تخل من محاولات لتجديد الشكل الدارج للشعر. وكان أبرز من دعا إلى هذا التجديد في مصر الشاعر الدكتور أحمد زكي أبو شادي صاحب مجلة «أبولو» الأدبية. وقد دعا إلى أسلوب شعري جديد سماه «الشعر الحر»، ونشر منه نماذج في مجلته. ولا بد لنا من أن ننبه هنا أن هذا الأسلوب لا يشارك أسلوبنا الجديد الذي سميناه بالشعر الحر إلا في الاسم. ولبني كنت في سنوات صدور «أبولو» أكبر من صغيرة تتأرجح بين الطفولة وأوائل الصبا الغرير، فما من داع قط إلى أن أطلق على الأسلوب الشعري الذي دعوت إليه اسماً أطلقه شاعر أقدم مني على أسلوب شعري آخر دعا إليه. والواقع أنني لم أطلع على دعوة أبي شادي إلا في سنة ١٩٦٣، بعد أن انتشر الشعر الحر الذي دعوت إليه في العالم العربي كله انتشاراً جارفاً وسمي بالاصطلاح الذي وضعته أنا له. ولعلنا لا نحتاج إلى أن نفهق بإطلاق اصطلاح «الشعر الحر» على الدعوتين كليهما، لأن دعوة الدكتور أبي شادي لم تلق رواجاً في حينها ولا أظنها غادرت القاهرة، وها هو ذا علي محمود طه نفسه - وهو من جماعة أبولو - يأبى

أن يتقادها فلا ينظم بيتاً واحداً من ذلك الشعر الحرّ ، وإنما يمضي في أسلوبه الذاتي .

ولم تكن دعوة « الشعر الحر » التي دعا إليها الدكتور أبو شادي ، في حقيقتها ، إلا دعوة إلى المزج بين بحور الشعر العربي في القصيدة الواحدة ، خلافاً لما يألفه السمع . وهذا نموذج من شعر أبي شادي نفسه ، سنكتب إلى جوار أبياته أسماء الأوزان التي تنتمي إليها ليدرسها القارئ :

الحسن وحدتهُ نَجْلٌ وإن تنوّع أو تباين (مجزوء الكامل)
فله الجلالة (كامل مرفّل)

والمحبين أشواقٌ وتقديس هيات يحصرها داع إلى حصر (بسيط)

فالحسنُ سلطانٌ والجوهر الأسمى { منهوك البسيط
لا قسمة المظهر منها ازدهى وغلا

وكأتمّ الأزهار أبضاً قد حنّ إلى التناظر^(١) (كامل مجزوء مرفّل)

ونلاحظ على هذا « التأليف » الخالي من الشعرية ما يلي :

(أ) أنه يقوم على أسلوب الشطرين العربيّ الدارج . فليس فيه تجديد حق ، ولم يستطع أبو شادي أن ينجز من سطوة الشطرين . وبهذا يختلف شعره الحر كل الاختلاف عن شعرنا الحرّ الذي هو شعر شطر واحد كما بيّنا في « قضايا الشعر المعاصر » .

(ب) أنه يجمع في القصيدة الواحدة أكثر من بحر واحد وتشكيلة واحدة .

(١) نستأخذ هذه الأبيات من ، كتاب (جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث) لعبد العزيز السوقي (القاهرة ١٩٦٠) ص ٥٢٨ .

بينما شعرنا الحرّ يتقيد ببحر واحد في القصيدة فلا يخرج عنه قط، وبذلك نلتصق بالتراث الشعري العربي، فيما لا مصلحة لنا في تغييره .

ج- يلاحظ أيضاً أن هذا الشعر الذي نظمه أبو شادي يخرج على وحدة الضرب وهو أمرٌ تأباه الأذن العربية لما فيه من قبح ونشاز، أما الشعر الحرّ الذي دعوت إليه فهو يحافظ على وحدة الضرب في القصيدة الواحدة، على القاعدة العروضية العربية . وقد تقيدتُ بهذه الوحدة منذ أول قصيدة حرة نشرت لي في بيروت سنة ١٩٤٨- على الرغم من أنني لم أنشر القواعد العروضية للشعر قبل سنة ١٩٥٧ (في مجلة الآداب البيروتية) وإنما حفظت وحدة الضرب بدافع من سليقة الشعر العربي لا أكثر ^(١) .

ومهما يكن من أمر فإن دعوة أبي شادي قد ماتت في مهدها وسرعان ما هجرها حتى الشعراء الذين تقبلوها مثل الاستاذ الشاعر خليل شيبوب . وحسبنا من الأدلة على هذا المصير أنني- أنا الكثيرة القراءة - لم أسمع بها قبل عام ١٩٦٣ ولا نظنّ سبب اندثارها إلا هذا الخروج المطلق على حدود السمع العربي ، ومثل هذه النهاية تنتظر كل اتجاه شعري يصدم التراث، نقول ذلك لا لأننا نمنع التراث التقديس الأعمى كما قد يُظنّ، وإنما لأن هذه الأوزان والأساليب في القصيدة العربية قد كانت نتاج العقول والأسماع المرهفة عبر مئات من السنين فلا يُعقل أن تهدم فجأة في هذا العصر .

• • •

ولقد أثبتت السنوات أن شاعرنا علي محمود طه الذي أبى أن يتقاد لدعوة المزج بين بحور الشعر قد كان بصيراً خبيراً بدروب الشعر وقد قادته فطرته

(١) لم أعد أومن بضرورة توحيد الضرب في القصيدة الحرة إلا ضمن نطاق محمود وقد فصلت وجه ذلك في مقدمة الطبعة الرابعة من كتابي (قضايا الشعر المعاصر) الصادرة عام ١٩٧٤ عن دار العلم للملايين بيروت ، (نازك)

الشعرية الفنية إلى السيل الشعري السليم. ذلك أن دعوة أبي شادي لم تنجح قط ، وإذا كان جبران وإيليا أبو ماضي قد نظما قصيدتين (من شعر الشطرين الدارج) جمعا في كل منهما وزن اثنين فلنهما لم يكررا هذه التجربة في حدود ما نعلم . وأبو شادي نفسه قد انقطع عنه بعد فترة وكأنه أدرك أن السليقة العربية ترفض جمع البحور الشعرية المتنافرة في قصيدة واحدة ، فلن يكتب للدعوة النجاح .

على أن علي محمود طه قد جرب قضية جمع بحرین من بحور الشعر في قصيدة واحدة ، جربها مرة واحدة لا ثانية لها ، وكانت تجربته متأخرة في ديوانه « الشوق العائد » الصادر سنة ١٩٤٥ . ففي هذا الديوان قصيدة أو قصائد عنوانها « هي وهو : صفحات من حب »^(١) ، وقد وردت فيها مقطوعة عنوانها « منها » وقع فيها المزج بين البحر السريع والبحر المتقارب ومطلع القصيدة من « السريع » :

وحيدة ويحي بلا راحة ما بين موج طاغيات قواه

وعلى هذا الوزن يجري المقطعان الأول والثاني من القصيدة . أما المقطع الثالث فهو يتحول دونما مناسبة أو ضرورة إلى البحر « المتقارب » :

نمت زهرة في غصون الخريف كحلم من الماء والخضرة

وبين الوزنين تفاوت ظاهر : فالسريع وزن وتدي متقطع فيه رعوة وخفة . بينما المتقارب بطيء ذو جلال وشاعرية ورقة وكأنه يتسلسل من أعماق حلم

(١) الترتيب العربي أن يقول « هو وهي » لأن التقديم عندنا لضمير المذكر على ضمير المؤنث وما من ضرورة لتغيير هذا الأسلوب ونحن والحق يقال لا نراه بمس كرامة المرأة ، أو يصل بالمجاملة . والقصيدة المذكورة من ديوان الشوق العائد ص ٣٧ - ٦٨ .

رائق . فالبحران لا يلتقيان ولا يشبه أحدهما الآخر والروح التي تسيطر على أحدهما تكاد تتعارض مع الروح التي تسيطر على الآخر . ولا نفلن التحليل ابن أحمد إلا قد كان متنبهاً إلى هذا الفرق بين البحرين ولذلك سماهما «السريع» و«المتقارب» وهذه التسمية تكاد تنمّ عن أنه يشاركنا الرأي .

ومهما يكن فإن علي محمود طه لم يقع في هذه التجربة ثانية ، ولعله وقع فيها مضطراً ، لأن هذه القصيدة مترجمة عن لغة أجنبية ومن المحتمل أنه وجد الأصل ذا وزنين فأراد أن يجاريه بنظمها على وزنين ؟ غير أن هذا ليس أكثر من حدس ، فلا يمكن لنا أن نقطع به إلا إذا وجدنا عليه دليلاً .

ولا بدّ لنا أن ننبه ، في هذا السياق ، إلى أن تقور علي محمود طه من دعوة المزج بين البحور لا يعني أنه لم يشارك في تجديد القصيدة العربية المعاصرة ، فإن له في هذا الباب الفضل الأكبر بين زملائه من الشعراء . وإذا كان أبوشادي قد حمل لواء الدعوة إلى التجديد في مجلته وشعره ونثره ، فإن إنتاجه الشعري لم يكن من الجمال والأصالة بحيث يجب التجديد إلى الشعراء ويجعله يقبل ويشيع . وإنما الذي يستطيع فرض النماذج الجديدة هو الشاعر العالمي الموهبة ، الذي يتفجر شعره بالمعاطفة والخصب مثل علي محمود طه : ولذلك كانت مساهمة « الملاح التائه » في تجديد القصيدة الحديثة أكثر فعالية من مساهمة زميله ، ذلك على الرغم من أنه لم يحمل دعوة وإنما اكتفى بالغناء ، وما أسرع ما كانت القلوب تفتتح لقصائده لا في مصر وحدها وإنما في الوطن العربي كله حتى أصبح تقليد شعره نمطاً شائعاً في بعض الأوساط الأدبية في الفترة التي تلت ظهور « ليالي الملاح التائه » . ولقد كان شعر أحمد زكي أبي شادي معروفاً في مصر وحدها ، ولا يكاد يعرفه في العالم العربي إلا المتبحرون . وأما علي محمود طه فمن لا يعرفه ؟

وسنستعرض فيما يلي بعض مظاهر التجديد العروضي في شعر علي محمود طه ، ونشير إلى ما كان له من فضل على القصيدة الحديثة .

١ - الأوزان المهملة

في العروض العربي أوزان بديعة الجمال أهملها المعاصرون بإقبالهم الشديد على البحور المثالة المتدفقة التي كثر استعمالها في هذا العصر . وقد يكون أحد أسباب إهمالهم لتلك البحور أن خطة تفعيلاتها تنطوي على شيء من الغرابة والصعوبة ، وأن الشعر المنظوم منها قليل ، ومن صفات الشاعر المعاصر أنه كسلان لا يحب أن يتعب نفسه ويكدّ ذهنه بإقامة وزن معقّد ، وقد زاد كسله هذا أن شعراء الجيل السابق مثل شوقي والزهراوي والرصافي والكاظمي والشبيبي وحافظ ومطران لم يستعملوا هذه الأوزان ومن ثم فقد سار في طريقهم وصنع صنعمهم .

ومن هذه البحور التي لقيت الإهمال « البحر المنسرح » الذي يجري شطره هكذا : « مستعلن مفعولات مفتعلن » وهو في رأينا من أجمل البحور المرئية فإذا تمكن الشاعر منه وأبرزه في شعر حديث ، جاءت القصائد مبتكرة في روحها وشكلها وحتى صياغتها وموسيقاها . وذلك في الواقع ما صنع علي محمود طه . فقد نظم من البحر المنسرح قصيدة عنوانها « عاشق الزهر » هذا أولها :

يا ليت لي كالفراش أجنحة	أهفو بها في الفضاء هيانا
أدفع للنور في مشارقه	واغتدي في سناه نشوانا
وأرشف القطر من بواكره	فلا أرود الضفاد ظلماتنا
وألسم النور في ستابله	مصفقاً للنسيم جذلانا
حتى إذا ما المساء ظللني	سريت بين الوجود بهرانا ^(١)

(١) الملاح لثالثه ص ١٥١ .

وأبرز ما يلفت نظرنا في هذه القصيدة أنها حديثة الروح والشكل معاصرة النغم . وهذه ، في مثل ظروف القصيدة ، تُحَسَّب مزيةً للشاعر لأن نماذج البحر المنسرح الموجودة بين أيدي شعراء تلك الأيام كانت كلها قديمة تخلو من نغمة التجديد فليس من اليسير على شاعر يستعمل مثل هذا البحر أن يظفر إلى أسلوب جديد ، لأن النماذج المحفوظة للبحر تؤثر في الشاعر سواء أرغب أم لم يرغب . وأين قصيدة «عاشق الزهر» هذه من الروح الرصينة القديمة التي ترين على قصيدة أبي فراس الحمداني التالية ؟:

يا حسرة ما أكاد أحملها آخرها مزعج وأولها
عليلة بالشأم مفردة بات بأيدي العدا معلها
تسأل عنا الركبان جاهدة بأدمع ما تكاد تمهلها

ولا تتميز قصيدة علي محمود طه باللغة والروح الحديثة وحسب وإنما هي قصيدة معاصرة بفكرتها وبنائها أيضاً . أما الفكرة فمضمونها أن الشعر لا ينشأ في غير ظل الحرمان ولذلك يحتم الشاعر قصيدته طالباً إلى «الحسن» أن يحرمه من زهره وجماله لأنه لولا هذا الحرمان لما كان «طائرأ غردأ» . وهذه فكرة حديثة شاعت في الشعر الرومانسيّ الفرنسيّ وخاصة في شعر الفريد دوموسيه الذي يقول إن المرء لا يصل إلى فهم نفسه إلا بالألم والمعاناة ومن ثم كان على الشاعر أن يعاني ليصل إلى مراتب الإبداع العليا :

L'homme est un apprenti, la douleur est son maitre,

Et nul ne se connaît, tant qu'il n'a pas souffert,

C'est une dure loi, mais une loi suprême. ^(١)

(١) قصيدة ألفريد دوموسيه « ليلة تشرين الأول La Nuit D'Octobre »

وقد شاعت هذه الفكرة شيوعاً عظيماً في القرن التاسع عشر في أوروبا ،
وبلغتنا هنا في هذا القرن فرددها شعراء كثيرون .

و «عاشق الزهر» قصيدة حديثة في بنائها لأنها تعرض فكرة تركها
في قصيدة قصيرة موحدة ملمومة في إطار ، فلا تخرج عنها ، ويراعى في
إنشائها البداية والخاتمة والتفاصيل على الأسلوب الحديث .

ومن البحر المنسرح كذلك قصيدة علي محمود طه « حلم ليلة » وقد سبق
أن وقفنا عندها :

إذا ارتقى البدر صفحة النهر
وضمنا فيه زورق يجري
وداعبت نسمة من العطر
على عيائك خصلة الشعر^(١)

وتبدو روح الشاعر أقوى في هذه القصيدة في مثل قوله « نسمة من
العطر » و « صفحة النهر » و « خصلة الشعر » وقد فرض عليها جواً يميزها ،
فهي تسبح في ضوء القمر ونسمات العطر على صورة ملحوظة وهي من أكمل
قصائده شكلاً على قصرها وبساطة فكرتها .

ومن قصائد المنسرح الوصفية قصيدة « البحر والقمر » التي تبدأ هكذا :

تسأل الماء فيكِ والشجرُ
من أين يا «كان» هذه الصورُ
البحر والخور فيه ساجدة
رؤى بها بات يحلم القمر
أطلّ والقوء راقص غزل
رعاه قلب وشاقه بصر

(١) ليالي الملاح الثالثه ص ٣٧ .

يهمس فيها يراه من فنن ألفة هؤلاء أم بشر ؟ (١)

وهي قصيدة لا تسمو فكرتها ولا تعلو صورها ، وكل ما لها هذه الموسيقى المتدفقة التي تترقق في أبياتها .

ومن الأوزان التي يقل استعمالها في عصرنا وزن قصيدته « في الشتاء » وهي إحدى تشكيلات البحر الخفيف يجري الشطر فيها على هذا النسق :
« فاعلاتن مفاعلن فعلن » وقد سبق أن وقفنا عند هذه القصيدة ولذلك نكتفي الآن بمطلعها :

ذكريني فقد نسيت ويسا رب ذكرى تعيد لي طربي (٢)

ومن الأوزان النادرة في الشعر الحديث تشكيلة البحر الكامل ذات الضرب « فعلن » ومنه قصائد علي محمود طه « قلبي » و « حانة الشعراء » و « تاييس الجديدة » وهي كلها مطبوعة بطابع قوي من شخصية علي محمود طه وذلك يشير إلى سيطرته على الوزن وسهولة انسياقه بين يديه .

والحق أنه لو كان يتكلف استعمال هذه الأوزان لظهرت الصنعة عليها كأن تتعثر العاطفة أو يبدو التقليد أو تعسر اللغة ، وإنما الأمر على العكس ومن يستطيع أن ينهم قصيدة أصيلة مثل « تاييس الجديدة » بالصنعة ؟ :

روحي المقيم لديك أم شبحي ؟ لعبت برأسي نشوة الفرح
يا حانة الأرواح ما صنعت بالروح فيك صباية القسح ؟
نار تطير وموكب صخب من كل ساهي اللحظ منسرح (٣)

(١) شرق وغرب ص ٢٥ .

(٢) ليالي الملاح الثالث ص ٤١ .

(٣) ليالي الملاح الثالث ص ٨٨ .

لا بل إن مجرد إقدام الشاعر على استعمال هذا الوزن الغريب في مثل تلك المناسبة التي تحكمها الحماسة والعفوية يدلّ على أنه مدفوع بفورة من مشاعره لا بميلٍ سطحي إلى إنشاء قصيدة ذات وزن «حاذق» يلفت النظر .

واستعمل الشاعر أيضاً الوزن الطريف الذي يسمّيه العروضيون باسم «مخلع البسيط» الذي تجري تفعيلاته هكذا : (مستفعّلن فاعلن فعولن) ، في قصيدتين إحداهما ذات العنوان « على حاجز السفينة » وهي مهداة « إلى الغريبة الشائقة ذات الرداء الأبيض » ، التي تظهر كل ليلة وحدها ، متكئة على حاجز السفينة حاملة ساهمة وفيها يقول :

حنّت على حاجز السفينة	ترنو إلى الرغو والزبد
كأنها الفتنة السجينة	تمضي بها بلّة الأبد
نبت بها ضجة المكان	يزينها الصمت والجلال
والبحر من حولها أغاني	والسحب والريح والجبال
ساهرة وحدها تطلّ	بملتقى النور والظلام
لا تسأم الصمت أو تملّ	تهامس الشهب والنعام
تصغي إلى الموج والرياح	في معزل شاق كلّ عين
كأنها نجمة الصباح	مطلّة من صاحبتين
هفهاة الثوب في يياض	يكاد عن روحها يشفّ
لأي ذكرى وأي ماضٍ	يسري بها خاطر ويهفو ^(١)

(١) شرق وغرب ص ٢٥ .

على أن هذه القصيدة ، على جمال وزنها ، لا ترتفع إلى مستوى شعره الجيد ، لأن فيها ميوعة وتبدلاً ، ولأن التركيز الشعريّ ينقصها فهي فضفاضة مسهية ، فضلاً عما ينقصها من البناء والوحدة فكان الشاعر قد نظمها دونما حماسة لها ، وقد يكون لم يكملها في حينها وإنما تركها ناقصة ثم أكملها على فترات اختلفت خلالها عليه الأحوال النفسية ، والله أعلم .

وقد استعمل «مخلّع البسيط» في قصيدة ثانية من شعره في الدعابة أو «الإخوانيات» وهي القصيدة ذات المطلع المتبدّل الذي لا ينسجم مع ما تلمس في أغلب شعره من روحانية وترفع وحب للمثل الجمالية :

حلفت بالخمير والنساء ومجلس الشعر والغناء ^(١)

ولعله لا يقصد من القَسَم أكثر من مزاح يستثير به ابتسامة على شفاة أصدقائه الذين يخاطبهم في المقطوعة :

لم أنسكم قط أصدقائي ولا تحولت عن إخواني

إن هذه المحاولات في بحث أوزان عربية قلّ استعمالها في عصرنا ، طيبة لأنها توسع آفاق شعرنا وتغني النوق الحديث . والشاعر المعاصر يخسر خسارة أكيدة باطرأحه لهذه الأوزان الموسيقية الجميلة وإكثاره من أوزان معينة لا تريد على الخمسة أو الستة هي الخفيف (الواقي) والكامل والرملة والسريع والمتقارب . وذلك لأن غلبة هذه الأوزان على شعرنا تطبعه بطابعها ، ولكل وزن روح تفرض نفسها على الشاعر إلى حد ما . ومصدق هذا ما نرى من اختلاف الجو في القصائد التي أشرنا إليها من شعر علي محمود طه ، فكان الأوزان النادرة فتحت له أبواباً جديدة من المعاني والأجواء والأفكار .

(١) ليالي الملاح الثالث ص ٨٦ .

ولا بد لنا من أن نلاحظ أنه لم يستعمل هذه الأوزان النادرة إلا وهو في قمة نضجه الشعري وشبابه وحيويته، أي في « الملاح الثائه » و« ليالي الملاح الثائه ». فما كاد يتخطى هذه الفترة حتى تناقص استعماله لما وعاد إلى الأوزان التقليدية كما يلاحظ في دواوينه: « الشوق العائد » و« زهر وخمر » و« شرق وغرب ». وهذا يدل على أن استعمال الأوزان النادرة كان مظهرًا من مظاهر فورة الإبداع والتدفق عند الشاعر لأنه سمة من سمات القوة والحرارة ، فما كاد يتزل عن القمة حتى خبا الألق وضعف الجناح عن الصعود ، وعاد النسر إلى ما هو قريب مألوف من المستويات .

٢ - المقطوعة الثنائية

نقصد بتعبيرنا « المقطوعة الثنائية » ما جرى من شعر علي محمود طه على النسق التالي من قصيدة « كأس الحيام » :

هاتف الفجر الذي راع النجوم وأطار الليل عن آفاقها
لم يزل يغري بنا بنت الكروم ويشير الوجد في عشاقها^(١)

وهو في حقيقته ضرب من الموشح ليس له لازمة ، ولنسمه « الموشح المسترسل » لأن فيه من الموشح تنوع قوافيه وفق خطة معينة ثابتة ، واستقلال مقطوعاته كل منها بفكرة فصلها عن المقطوعة السابقة ولو جزئياً . ولكن المقطوعة الثنائية تخطو من صفة التقطع التي يفرضها على الموشح وجود اللازمة التي تتكرر في ختام كل مقطع فتوقف الاسترسال وتمزل المقطوعة عما قبلها وبعدها عزلاً تاماً .

(١) ليالي الملاح الثائه ص ١٣ .

ومن قصائد علي محمود طه ذات المقطوعة الثنائية مطولته الفلسفية الرائعة «الله والشاعر» وقصائده «كأس الخيام» و«قلبي» و«عاصفة في جمجمة» و«زهراتي» و«الكرمة الأولى» و«على حاجز السفينة». وهذا نموذج نختاره من قصيدة غنائية جاءت في بعض مشاهد مسرحيته «أغنية الرياح الأربع» حيث «يتنزل»^(١) أزمردا بإلهة رياح الجنوب وفيها يقول :

حييت يا فرعاء	يا ربة السحر
يا من تسوق الماء	من منبع النهر
يا نشوة الملاح	في الليلة القمر
يا فتنة الفلاح	في الضفة الخضراء
عقصة الشعر	حق لها حق
ذوب من العطر	لم يحوه حق
مزاجه النور	في شفي زهره
كم ودت الحور	من ذوبه قطره
عبيره يفري	إلهة الغاب
بالرقص للجمر	والجسد الصابي ^(٢)

ولا ريب في أن علي محمود طه لم يكن أول من نظم على هذا النسق في العصر الحديث ، إلا أنه ، مع ذلك ، ذو فضل خاص عليه ، بما بث فيه من روح جديدة معاصرة فيها الغنائية والعمق والأسترسال حتى لقد طبع المقطوعة الثنائية بطابعه الذاتي فما يكاد القارئ المتبع يقع عليها في مجلة أو ديوان

(١) الغزل في رأينا ، شعر عاطفي المظهر ، تكن وراه برودة الوصف وجهه الصناعة .
وعلى ذلك يكون المتنزل أسط رتبة من الحب والعاشق .

(٢) أغنية الرياح الأربع ص ٨٦ .

لشاعر حتى يتذكر علي محمود طه ، وبتأثير هذه الموشحات المسترسلة شاع هذا الأسلوب العروضي في الشعر المعاصر فترة طويلة بعد صدور « الملاح التائه » و « لياليه » .

والذي أسداه علي محمود طه إلى هذه المقطوعة الثنائية أنه طوَّعها للفكر الفلسفي في عين الوقت الذي أحاطها فيه بغلالة من الموسيقى الجميلة والجو الموحى ، وبذلك جعلها أداة حديثة في يد الشاعر المعاصر الذي يبحث عن شكل شعري يجمع بين حرية القافية ورسالة الشكل العربي الدارج للقصيدة ، وذلك دون أن يسد مجال التعبير عن الفكر المعاصر الذي يتصف بالتعقيد والاتساع .

ولما اهتمى علي محمود طه بفطرته الشعرية الموهوبة إلى ما في هذه المقطوعة الثنائية من بلور يستطيع عصرنا أن يستغلها في بناء هياكل فنية لقصائد جديدة ولذلك اختارها لبناء مطولة « الله والشاعر » وهي قصيدة فلسفية غنائية تسرسل فيها الأفكار والأنغام استرسالاً جميلاً يجمع بين عمق الفكر وروعة الشعر وخصوبة الجو . وما من شكل شعري أنسب من هذه « الثنائيات » للشعر الفلسفي العاطفي ، لأنها كما قلنا تجمع بين القافية والحرية معاً . أما القافية فهي فيها محدودة بحيث لا تعب الشاعر الذي يريد أن ينصرف إلى المعاني وحدها دونما جهد خاص لاقتناص القوافي الشاردة ، ولكنها في الوقت نفسه قائمة تعطي مزاياها للقصيدة . وأما الحرية فهي تنبع من قصر المقطوعات ، لأن هذا يكاد يمنح الشاعر مزايا الشعر الحر دون أن يفقده رنين شعر الشطرين وعلو موسيقاه وغزارتها .

وأغلب شعر علي محمود طه المنظوم على نسق « الموشح المسترسل » يدخل في باب الشعر الفكري ، لأنه صاغ فيه أفكاره في أغلب الأحيان . وأما قصيدته « زهراتي » التي استعمل فيها هذا النمط في شعر عاطفي فهي ليست من شعره

الناجح كل النجاح . ولا نفلن سبب فشلها يرجع إلى خاصية في المقطوعة الثنائية تجعلها تصلح لشعر الفكر دون الحب . ولكن لعل علي محمود ألف أن يستعملها لشعره الفلسفي فلم يعد يحسن سواء فيها . ومع ذلك فإن قصيدة « زهراتي » ليست من الشعر الرديء ، وهذه أبياتها الأولى :

طال انتظاري ومضى موعدي	وانت مثلي ترقبين المساء
كم لك عندي في الهوى من يد	يا زهراتي أنت رمز الوفاء
يا زهراتي وبك لا نأسي	ولا يرُعك الزمن الدائر
لا تُطرقِ وابتهجي وابسي	عما قليل يقبل الزائر
عما قليل سوف تلقينَه	أجمل ما تصبو إليه العيون
يطرق بابي معنأ أنه	كل اصطبار في هواه يهون ^(١)

٣ - الموشح الوصفي الغنائي

سبق أن درسنا هذه القصائد دراسة مفصلة في باب الموضوعات العاطفية ، ونحن نعود إليها الآن لندرسها من جانب شكلها العروضي ونماذج هذه القصائد « الجندول » و « ليالي كيلوبترا » و « سيرانادا مصرية » و « خمرة نهر الرين » و « أندلسية » وهي قصائد تجري على نظام الموشح مع تنويع في أساليب بناء المقطوعة بحسب حاجة الشاعر .

أما « الجندول » فتبدأ بيت مصرع ذي موسيقى عالية :

أين من عيني هاتيك المجالي يا عروس البحر يا حلم الخيال

(١) زهر وعمر ص ٣٤ .

ومن ثم يصبح هذا البيت لازمة الموشح فيكرره الشاعر في خاتمة كل مقطوعة تقريباً مع تغيير بسيط أحياناً . ولم يكن تكرار المطلع معروفاً في الموشحات القديمة وإنما هو ظاهرة خاصة بعلي عمود طه . والمقصود منه إضفاء نغم على القصيدة واختتام المقطوعة بفواصل قوي متميز .

يلي هذه اللازمة في « الجندول » مقطعان من مشطور الرمل لكل أربعة أشطر منهما قافية . وهما متساويان عروضياً غير أن الشاعر كتبهما كما يلي مغزاً بينهما في شكل الكتابة :

رقص الجندول كالنجم الوضي فاشد يا ملاح بالصوت الشجي
وترنم بالنشيد الوثني هذه الليلة حلم العبقري

شاعت الفرحة فيها والمسره
وجلا الحب على العشاق سره
يمنة مل" بي على الماء ويسره
إن للجندول تحت الليل سحره^(١)

وما من سبب شعري يدعو إلى هذا التفريق سوى أن المقطع الثاني في كل مقطوعة في « الجندول » ، يستعمل هذه القافية الرائية الموصولة بالهاء ، وعلى ذلك تكون خطة قوافي القصيدة كما يلي :

اللازمة أأ .

المقطوعة الأولى ب ب ب ب - ج ج ج ج - أأ

المقطوعة الثانية د د د د - ج ج ج ج - أأ

المقطوعة الثالثة ه ه ه ه - ج ج ج ج - أأ

(١) ليالي الملاح الثالثة ص ٩ .

وهكذا تتكرر قافية الراء المقابلة للحرف (ج) في المقطوعات كلها ،
بينما تتغير قوافي الأشرطة الأربعة الأولى من مقطوعة إلى مقطوعة .
ومن هذا يلوح أن هذا الموشح . على محافظته على الأسلوب القديم يخرج
عليه بالتجديد والابتكار . وفي رأينا أن جعل اللازمة بيتاً ذا قافية مزدوجة
تختلف في الصدر عنها في العجز ، يقيد الشاعر ومعانيه خلال المقاطع كما في
موشحات قديمة كثيرة منها موشح لابن زهر الإشبيلي "تقتطف فيما يلي
افتتاحيته :

سلم الأمر القضا فهو للنفس أنفعُ

واغتتم حين أقبلا

وجه بدر تهللا

لا تقل بالمعوم : لا

كل ما فات وانقضى ليس بالحزن يرجع

ولم يستعمل علي محمود طه هذه اللازمة غير المصرعة في موشحاته . ولا
ينفى أن خطوة القدماء أكثر تعقيداً من خطوة علي محمود طه ولكنها أقلّ
موسيقية لأن النغم فيها غير مركز ، وذلك ناشئ عن بعد ما بين القافيتين
(القضا) و(انقضى) . فكان الشاعر يبذل جهداً أكبر دون أن يحصل على
موسيقى أعلى .

وقد جمع الشاعر في موشح « خمرة نهر الرين » تشكيلتين من بحر الرمل
هما الوافي والمجزوء ، وبدأ بالمجزوء كما في هذا النموذج :

عالم الفتنة يا شاعر أم دنيا الخيال ؟

أمروج علقمت بين سحاب وجبال ؟

ضحكت بين قصور كأساطير الليالي

هذه اللجنة فانظر أي سحر وجدال !

يا حبيب الروح يا حلم السنا هذه ساعتنا قم غتنا

سكر العشاق إلا أننا ... فاسقنا من خمرة الرين اسقنا^(١)

ولازمة هذه القصيدة هي عبارة « فاسقنا من خمرة الرين اسقنا » وهي تتكرر في ختام كل مقطوعة بانتظام ، وفي وسع القارئ المتبع أن يرجع إلى سائر القصائد ويدرس شكلها ، فهي كلها موشحات حديثة طبعها الشاعر بطابعه الشخصي بما غير فيها من أشكال الوزن والتنسيق وبما حملها من الصور المعاصرة .

وقد أحدثت موشحات علي محمود طه رنة إعجاب في أطراف العالم العربي في حينها وأقبل الشعراء الناشئون وغيرهم على احتذاء أوزانها وصورها ومعانيها ، وفي وسع أي متبع لصحف ما بعد سنة ١٩٤٠ أن يحصل على نماذج من هذه القصائد .

ولقد كان لإحياء الموشح وإلباسه ثوباً من الأساليب المعاصرة والأفكار الحديثة خطوة طيبة يستحق عليها الشاعر الثناء ، لأن هذا الفن من الفنون الشعرية قد بقي محافظاً على لغة معينة تحدت إليه من الشعر الاندلسي مثل الكلمات : « بدر ، شادن ، رشا ، قد ، وصال ، غصن ، شقيق ، حذار ، دلال ، أقاح ، هلال ، ثغر ، برق قد أومض ، نظيم » إلى آخر هذا القاموس الجماد . كما بقي الموشح محافظاً على تقاليد المعاني والصياغة . وقد ساهم علي محمود طه مساهمة فعالة في تحطيم هذه الأغلال التي قيدت الموشح وأبرزه شكلاً من الأشكال الحديثة يستطيع الشاعر أن يستعمله في القصائد العاطفية الخفيفة في مناسبات المرح .

(١) ليالي الملاح الثالث ص ٩٤ .

وقد أخذ طائفة من النقاد - منهم الدكتور شوقي ضيف - على أغنية الجندول أن معانيها سطحية وأنها بمجموعها ألفاظ مرصوفة لا تنتهي إلى مغزى عميق ولا ترتفع إلى مستوى الشعر العالمي. وهذا الحكم ، على ما قد يكون فيه من مبالغة ، يصيب جانباً من الحقيقة . ويقع على الشاعر شيء من اللوم فيه ، لأنه كان يستطيع ، ببعض الجهد ، أن يرفع المستوى الفكري لموشحاته بحيث تستوعب ما هو أبعد من مجرد النغم الظاهري والأوصاف الحسية . ولكننا ونحن نقرر هذا ، لا نستطيع أن ننسى أن جانباً من القصور يقع على الشكل العروضي للموشح نفسه . فإن هذا الموشح بطبعه ليس شكلاً شعرياً مطاوعاً بحيث يستطيع الشاعر أن يصنع منه كل ما يريد وإنما هو شكل محدود فيه عسر وجنوح إلى السطحية . وكلتا الصفتين تنشآن عن شكله الذي يقوم ، في الأصل ، على اللازمة ، فإذا لم توجد اللازمة ، بقيت قوافيها قائمة تعود في خاتمة كل مقطوعة فتفرض نفسها . وهذه اللازمة تحدد نوع الفكر التي يمكن أن ترد في الموشح وتملأها إملاء .

ولنلاحظ معنى هذا . إن الموشح يتألف من لازمة ترد في أوله ويسلط الشاعر عليها الضوء ، وهذه اللازمة تتألف من بيت واحد كما في أغنية الجندول أو من بيتين كما في موشح ابن زمرك التالي :

ويا لله يا قامة القضيبي ونجبل الشمس والقمر
من ملك الحسن في القلوب وأيد اللحظ بالحوّور

ويقتضي البناء الشعري الجيد أن يجعل الشاعر في هذه اللازمة معنى يصح أن يتكرر في ختام كل مقطوعة . فإذا تذكرنا أن التكرار ، بطبيعته يعرّي فقط الضعف في الشعر ، أدركنا عظم مسؤولية الشاعر في صياغة هذه اللازمة ، وكيف يجب أن يصوغها بحيث يتوافر لها الاستقلال الكامل عما جاورها بحيث ترد في مكانها دون تطفل أو ثقل . فإذا توافر الاستقلال بقيت الصياغة والمعنى الجميل .

حتى إذا انتهى الشاعر من « اللازمة » التي هي حجر الاساس في الموشح بدأ نظم المقطوعة ذات الطول المعين المقروض ولا بد لهذه المقطوعة أن تنتهي بترتيب ما ، بحيث يصبح أن تعود اللازمة ، أو ما يعرض عنها (أي قوافيها) . وهذا المدى المحدد في الطول والوزن ، مع شرط عودة اللازمة ، يبهظ المعنى والشاعر . وأول نتائجه وأبرزها أن الموشح يصبح غير صالح للقصائد ذات المعاني العميقة والأفكار الجلييلة ، لأن ما فيه من تقطع وما تسلبه إياه عودة اللازمة من تسلسل وانثيال ، كل ذلك يفقده مزية القصيدة المألوفة . يلي ذلك أن الأطوال الثابتة في مقطوعه الموشح وسرعة مجيء القافية ، ومقاطعة النغم ، وعودة اللازمة ، كل ذلك يضطر الشاعر إلى الصنعة والتأق للتعويض عن العمق والجلال .

ويسبب ذلك كله تميل إلى أن نحكم بأن علي محمود طه كان موفقاً في اختيار الموضوعات لموشحاته بحيث جعلها موضوعات غنائية لا تلتبس عمق الشعور ولا كثافة الجواهر وإنما يهيمها التعبير بالنغم والصور الحسية عن معانٍ لاهية عابرة تصلح للفناء وتحلو لمن لا يلتبس من الشعر أكثر من الطرب . نعم إن هذا الضرب من الشعر لم يعد يرضي القارئ المثقف المعاصر الذي يلتبس مستوى فكرياً معيناً ، ولكن هذا ليس ذنب الشاعر وإنما هو طبيعة الموشح نفسه ، تشهد لذلك مئات الموشحات الأندلسية وقد دارت كلها حول موضوعات اللهو العابر التي نجد فيها الشادن الأهيف والكأس ذات الحبيب والتداعي والروض والبدر واطراح الموموم ونحو ذلك من صور لا عمق لها في الغالب . ومهما حاول الشاعر أن يرتفع عن هذا المستوى ، لم يكن ارتفاعه من العلو بحيث ينجو من طبيعة السطحية في الموشح ، فلذلك شيء يلزمه ، لأن شكله هو الذي يفرضه فلا يد للشاعر فيه .

وإذا كان علي محمود طه قد نظم بضعة موشحات سطحية في معانيها العامة ، بدئية في جوها وموسيقاها ، فيحسبه أنه أسدى إلى الموشح يداً ينقله

إلى آفاق حياتنا المعاصرة ، ونحبيه إلى الآلاف من الشعراء والقراء وبحسبه أنه جدد في عروضه وتفصيله تجديداً قرّبه إلى روح العصر .

القافية في شعره

التزم علي محمود طه القافية الموحدة في كثير من شعره وإن كان خرج عليها غير قليل . ومن مزاياه أنه يحافظ على مستواه الفني في الحالتين ، سواء أكتب بالقافية الموحدة ، أم خرج عليها إلى القوافي المتنوعة . ذلك أنه ، فيما يبدو ، كان يميز بحسّه الفني القصائد التي تستفع بالقافية الواحدة ، والقصائد التي يفيد بها التنوع .

أما القافية الموحدة فقد استعملها في تلك القصائد التي تنتظم فكرة واحدة يمكن جمعها في إطار متين مثل قصائده : « طارق بن زياد » و « ليلة عيد الميلاد » و « عودة المحارب » و « انتظار » و « رجوع المحارب » و « التمثال » فإن قوة الفكرة ووضوحها في هذه القصائد تجعل أن تكون القصيدة موحدة القافية بحيث لا ترتفع ولا تنخفض ولا تتغير التبرة فيها كثيراً .

وأما القافية المتغيرة فقد استعملها في القصائد ذات الفكرة المتسلسلة المتشعبة بحيث يرد جزء من الفكرة في كل مقطع ويكون تغير القافية متجاوباً مع تغير الفكرة . وهذا النوع من الشعر ذو وقفات فكرية وتموّج عاطفي مختلف علواً وانخفاضاً من مقطع إلى مقطع ، ولذلك نجى القافية المتغيرة ملائمة للمحتوى كما في قصائده : « الموسيقى العمياء » و « ميلاد شاعر » و « كأس الحيام » و « غرفة الشاعر » .

وما يلفت النظر أنه لم يستعمل تنويع القافية في شعر المناسبات قط . ولعل سبب ذلك أنه يعد شعر المناسبات شعراً جهورياً يجب أن يكون مجلجل النغم ، عالمي الرنين ، فتمكّنه القافية الموحدة من ذلك بحيث يستحوذ على إعجاب

الجمهور المصغي ، بينما يترك القافية المتغيرة للشعر العاطفي لكي يضيف بها
تلويحاً شعورياً وتغيراً في النبرة .

ومن أمثلة التوفيق في اختيار إحدى القافيتين ، قصيدة « العشايق الثلاثة »
وقد استعمل لها القافية المتغيرة ، وكان ذلك ملائماً كل الملازمة لموضوعها
وشكلها ، لأنه كان يغير القافية كلما تحدث عن عاشق من العشايق الثلاثة حتى
إذا انتهى غير القافية ليندأ بانتهاء جزء من الحكاية وبدء جزء جديد .

وبذلك قام تناسب كامل بين القافية وفقرات الموضوع .

على أن اللفة البديعة في القصيدة تأتي في خاتمتها ، عندما ينتهي حديث
العشايق الثلاثة ونصل إلى رأي « القمر » فيهم وفي عواطفهم . فقد ميز الشاعر
هذا القسم ، لا بالقافية وحدها ، وإنما بشكل الوزن أيضاً . فقد نقله فجأة من
أسلوب الشطرين إلى أسلوب الشطر الواحد - وهو ما يسميه العروضيون
بالمشطور - فجاءلاً في آخر كل شطر قافية موحدة كما يلي :

فحدق فيه الضوء وارتد مغضبا

وقال له : أفنيت في سخفك الصبا

ولما ترح جفنًا من السهد متعبا

وسخرية بالنار أن تتقربا

كان شعاعي في جفونك قد خبا

ومن عبثٍ مثواك في هذه الربا^(١)

وقد كان هذا الشكل مناسباً كل المناسبة لأن القافية أصبحت ترد في

(١) ليالي الملاح الثانيه ص ١٣٨ .

نهاية الشطر الواحد بعد أن كانت لا ترد إلا في نهاية الشطرين (البيت) .
وهذا يُشعر بأن المتكلم (القمر) غاضب يلقي العبارات في سرعة وحَنَق .
وهي التفاتة شعرية مرهفة ونحن نعدّها دليلاً على خصوبة شاعرية علي
محمود طه وقوة إحساسه بالوزن والقافية ، وأصالة فهمه لها .

ونجد شيئاً يشبه هذا في قصيدة « ميلاد شاعر » وهي قصيدة تقليدية في
صورها وإن كانت فكرتها مبتكرة ^(١) وقد جرت على نظام الشطرين والقافية
المتغيرة ، وكانت القافية تتغير في كل مقطوعة . ولم يتقيد الشاعر بطول معين
للمقطوعات وإنما ترك عدد الأبيات حراً مصوراً المعنى في الفقرة حتى يفرغ
منه وإذا ذلك يبدأ قافية جديدة . وإنما سقنا القصيدة مثلاً لأن الشاعر انتقل في
ختامها إلى « المشطور » كما فعل في « العشاق الثلاثة » فقال :

ادخلوا الآن أيها المحسنونا
جنةً كنتمو بها توعدوننا
اجعلوها من البدائع زونا
واملاؤوها من الجمال فنونا^(٢)

وهي بادرة موفقة لأنّ هذه الفقرة في القصيدة من كلام « الخالق » وبها
يفتح باب الجنة للشعراء المحسنين فكأنها الآية « ادخلوها بسلام آمنين » .
وهي مميزة بقافيتها وشكلها عن سائر المقطوعات لهذا السبب . والمشطورة
ترسم خلاصة ما يريده الخالق من الشعراء فما يكاد حديثه ينتهي حتى يغير
الشاعر شكل الوزن ويستبدل القافية لكي يختم القصيدة بكلمة منه هو تختلف
في شكلها عن كلام الخالق .

(١) وهي عين الفكرة التي بنيت عليها مسرحية (أرواح وأشباح) من حيث تصويرها
الشاعر هابطاً من السماء .
(٢) الملاح الثالث ص ١٩ .

ومن الظواهر العروضية الطريفة أن الشاعر يكتب أحياناً قصيدة مقطعية على شكل الرباعيات أو الثنائيات ، فلا يستفيد من هذا الشكل بتنويع القافية من مقطع إلى مقطع وإنما يستعمل القافية الموحدة في المقاطع كلها كما في هذه القصيدة المختارة من «أرواح وأشباح» وعنوانها «الفنان الأول» :

هناك حيث تشب الحياة	وحيث الوجود جنين العدم
وحيث الطبيعة جبارة	تشقّ الوهاد وتبني القمم
وحيث السعادة بنت الخيال	ولذتها من معاني الألم
وحيث الطريدان شجا الكؤوس	ومجّتا صبايتها من قدم

• • •

رنا والطبيعة في حلها	وحواء عارضة كالصم
فمن أين سار وأنتى مشى	تصدّته مقبلة من أمم
هناك أول قلب هفا	وأول صوت شدا بالنغم
وأول أنملة صوّرت	وخطت على اللوح قبل القلم

• • •

فما لك حواء أغويته	وأعقبته حشرات الندم
لقد كان راعيك المجتبي	فأصبح راميك المتهم
ولولاك ما ذرفت عينه	ولا شام بارقة فابتسم
وعاش كما كان آبأؤه	يغني النجوم ويرعى الغنم ^(١)

ومن نماذج هذا في شعره قصائده: «القمر العاشق» و«الشوق العائد» و«أيتها الأشباح» وهو يلتزم فيها جميعاً نظام المقطوعة بما يتبعه من تقسيم المعنى إلى فقرات متساوية ، دون أن يخفف عن نفسه عبء القافية الموحدة وما

(١) أرواح وأشباح ص ٦٠ .

تفرضه من قيود . ولا أظنني قرأت لشاعرٍ غيره مثل هذا الالتزام بشيئين أحدهما يغني عن الآخر ، فهو ضرب غريب من « لزوم ما لا يلزم » في الشعر . ولعلّ الشاعر أراد أن يثبت لبعض متقدي قصائده ذات القوافي المتنوعة أن نظام المقطع مطلوب في ذاته ، لأن المعنى يملّيه ، فليس تهرباً من أعباء القافية الموحدة . على أن هذا التعليل ليس أكثر من حُدىس . ولا حقّ لإنسان أن يحدىس ما دام لا يملك الدليل . وإنما نعرض مثل هذه الحُدوس ، لعلّ أديباً كان يعرف الشاعر معرفة شخصية ، يدلي برأي ينفع في الموضوع . فنحن نثير الفكرة لكي نثبت منها لا لكي نثبتها .

الفصل الثاني

مآخذ على شعر الشاعر

١ - الوزن

لم تخلُ قصائد علي محمود طه من أخطاء الوزن وإن كانت هذه الأخطاء بسيطة معدودة . وقد رأيت أن أشير إليها إشارة عابرة لمجرد التنبيه .

فمن الخطأ ما جاء في عروض هذا البيت :

لَمْ أَقْبَلْ فِي الظَّلامِ إِلَيَّ ولماذا طرقت بابي ليلاً ^(١)

فقد جاء فيه بـ « فاعلات » دونما إشباع في خاتمة الشطر الأول : مع أن الصحيح هو « فاعلاتن » لأن البيت من البحر الخفيف .

ولا يحل الإشكال أن نكتبها هكذا : « إلَيَّا » لأن مد الياء لا يسوغ في غير القافية ، وهذا الشطر ليس مصرعاً . وقد كان الصحيح أن يأتي بلفظة في آخرها سكون أصيل كالتنوين أو الألف المقصورة كما كان يصح أن يصح أن يصرع

(١) الملاح الثالث . قصيدة « أيها الأشباح » ص ٤٨ .

البيت على وجه ما . أما إيقاؤه على ما هو عليه فإنه ممتنع عروضياً والسمع الشعري لا يقبله .

ومما سبق أن نهت إليه في كتابي « قضايا الشعر المعاصر » الخطأ في وزن الطويل في قصيدة « العشاق الثلاثة » وسأورد هنا على ذلك الخطأ شاهداً آخر من القصيدة نفسها قال :

وأمعن في تفكيره القمر الزاهي ومراً بأرض ذات عشب وأمواه
يناجيه منها عاشق ذو ضراعة مناجاة صوفي لطيف إله ^(١)

فإن وزن العجز الأول (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) .

ووزن العجز الثاني (فعولن مفاعيلن فعولن فعولن) .

وتسمى التشكيلة الثانية عند العروضيين باسم « الطويل المحلوف المعتمد » وهي غير التشكيلة الأولى ولم يسمع قط أن العرب جمعوا بين تشكيلتين في القصيدة الواحدة . والسمع المدرب لا يطبق أن يجتمعا وإنما ينفر من ذلك نفوراً شديداً .

ومن الغلط العروضي قوله من « الرمل » :

يا لها كيف استقرت ثم فرت لحظة مرت ولكن ما وعاءها ^(٢)

وفيه كان عروض الرمل « فاعلاتن » في غير ما تصرع وهو خطأ ظاهر لأن الصحيح أن تصير « فاعلن » ، وعلى ذلك جرى الشعر العربي كله . وهذا الخطأ غير نادر في الشعر المعاصر، ومنه كما أذكر بيت يرد في قصيدة

(١) ليالي الملاح الثالثة ص ١٣٣ .

(٢) شرق وغرب ص ٢٣ .

لطيفة يغنيها محمد عبد الوهاب غاب عن ذهني اسم الشاعر الذي نظمها ، قال :

ذكريات عصفت بي ذكريات لم تدع من أجلي إلا بقايا

وقد يرتكب علي محمود طه في النادر الضرورة الشعرية المستكرهة مثل
تحريكه الساكن في هذا البيت :

أنا ذاك الشريد في صحراء الـ حيش ضل السيل في القلوات^(١)

فلأن وزن البيت يقتضي فتح الحاء في كلمة « صحراء » . ومثل ذلك
حذفه الياء في كلمة « الراعي » في بيت من قصيدة متأخرة له :

أم على فجركِ ناي فيه للراعِ اجتداع^(٢)

وقد أثبتنا بالياء في النص المطبوع مع أن الوزن لا يحتمل هذه الياء سواء
أثبتنا أم حذفنا ؟ وإنما هذه الياء باعتبار العروض غير موجودة والكلمة
المستعملة هي « الراعي » . ومن ثم فهي ضرورة شعرية غير لطيفة .

٢ - اللغة

ترد في شعر علي محمود طه مجموعة من أخطاء النحو واللغة والمعاني .
ولا نظن السبب في هذا يرجع إلى أن الشاعر لم يكن يعنى بالجانب اللغوي
من شعره ، لأننا نظن العكس ، فقد كان علي محمود طه من الشعراء الذين
يعنون عناية شديدة بتجويد لغة الشعر ونقله كان طموحاً حريصاً لا على أن

(١) الملاح لثالثه ص ١١٤ .

(٢) شرق وغرب ص ٥٢ .

يتحاشى الخطأ وحسب وإنما على أن يمتلك مظهر الذي يحسن اللغة أيضاً ،
وأما سبب ما نرى من قصوره في هذا الباب فيمكن في ما فاته من الدراسة
العلمية المنتظمة للغة والأدب ، فقد عرفنا من سيرته القصيرة أنه لم ينل حتى
تعليماً ثانوياً كاملاً . والغالب على من كان هذا شأنه أن يلازمه ما عاش شيء
من ضعف اللغة ، وهذه ظاهرة عامة ملحوظة في أدب الشعراء الذين لم ينالوا
ما يحتاجون من الدراسة العلمية المنتظمة للغة العربية وآدابها . نعم ، إن
الدراسة في ذاتها لا تستطيع أن تخلق الشاعر ، لأن الشعر موهبة وفطرة منفصلة
عن الدراسة ، غير أن الموهوب لا يستطيع أن يكمل شعرياً من دون دراسة ،
فإذا نظم شعراً عالياً في روحه وموضوعه وصوره وموسيقاه فإن جانب اللغة
لا بد أن يظهر الضعف على وجهه من الوجوه .

وكذلك كان شعر علي محمود طه ، فإنه ، على جماله وأصالته ، يشير
إشارة واضحة إلى ما وراءه من نقص في الثقافة اللغوية والنحوية . أما في
النحو فإن شعره يعرض أحياناً أخطاء فادحة مثل قوله :

فاسكبى الخمر وارشفه — على رنة الوتر
وإذا شئت فاسقنيه — على نغمة المطر (١)

وفيه استعمل « اسقنيه » في خطاب المؤنث بدلاً من « اسقنيه » والظاهر
أنه اعتبر حذفها من علامات بناء فعل الأمر . وقد كرر هذه الغلطة في عدة
مواضع من دواوينه ومن ذلك ما ورد في إحدى قصائده والمخاطب مؤنث :

يقول أنا الحب لا تلقِ بي إلى النار إني قوي شديد (٢)

(١) ليالي الملاح الثالثه ص ٥٤ .

(٢) الشوق المائد ص ٦٧ .

وفيه حذف ياء المخاطبة من الفعل المضارع المجزوم غير متبته إلى أن علامة الجزم هي حذف لام الفعل لا ياء المخاطبة التي هي الضمير الفاعل فلا يجوز حذفها . وقد أقام وزن البيت على هذا الحذف غير المشروع ، فلا يستطيع إضافتها . ومن نماذج هذه الغلطة ما جاء في هذا البيت :

هاتِ كَفَيْكَ ولا تضطربني لا تخالني ريبة في ناظري ^(١)

وقد خاطب المؤنث فيه بكلمة « هاتِ » حاذفاً ياء المخاطبة على غير ما وجه يسوّج ذلك . وفي هذا البيت خطأ ثانٍ هو شكل اللام في كلمة « تخالني » فقد فتحها الشاعر والصواب كسرها على القاعدة . ومثل هذه الأخطاء تدلّ على نقص في دراسة قواعد النحو الأولية بله المعقد منها .

ومن الغلط التحوي الظاهر قوله :

ما عجيبٌ أن ترديه عليّ بل عجيب أني لازلت حياً ^(٢)

فقد استعمل فيه « لا زال » لغير الدعاء ، والصواب « ما زلت » كما لا يخفى على أي تلميذ ذكي من تلاميذ الثانوية .

وقد يجزم الفعل المضارع دون داعٍ إلى جزمه كما في هذا البيت :

أقسمتُ لا يعص جبارٌ هواها أبداً الدهر ولو كان إلهاً ^(٣)

فإن حق الفعل « لا يعصي » فيه هو الرفع لا الجزم . ولعل في ذهن الشاعر التباساً يتعلق بالجملة التي يتصلها ما يشعر بالقسم أو نحوه . وهو وهمٌ ظاهر ليس له أساس في النحو ومنه في القرآن الكريم هذه الآية :

(١) زهر وخمر ص ٢٤ .

(٢) الشوق المائد ص ٨٨ .

(٣) الشوق المائد ص ١٨ .

« أهولاء الذين أقسمت لا ينالهم الله برحمته ٩ » (١) وفيه كان الفعل مرفوعاً على الوجه الصحيح .

وقد ينصب كلمة على أنها حال منصوبة مع أنها ليست إلا نعتاً حقة الرفع كما في هذا البيت :

شعراء الشباب خرّ عن الأيد ككة شادٍ مخضباً بجراحه (٢)

وقد نصب (مخضباً) فيه مع أنها نعت للنكرة « شاد » ، ولا يكون وصف النكرة حالاً كما هو معروف والصواب أن يقول « شاد مخضبٌ بجراحه » . ومن غلطاته قوله في ترجمته لتقصيدة (البحيرة) للامرتين :

ويك دعنا نمرح بأجمل أيتا م ونلقى من بعد خوف أمانك (٣)

وفيه أضاف أفعل التفضيل إلى جمع منكر ، والصحيح أن يضاف إما إلى مفرد منكر مثل « أجمل يوم » ، أو إلى جمع معرف مثل « أجمل الأيام » أو « أجمل أيام صبانا » أو نحو ذلك . ومن عيوب هذا البيت أن فيه فعلاً مرفوعاً هو « نلقى » معطوفاً على فعل مجزوم هو « نمرح » .

ومن أخطاء النحو الشيعة إعراب كلمة « أخ » في هذا البيت :

من الرجال العابثين بينهم أخ الأتام والغرام القلب (٤)

فإنه أعربها بالحركات بدلاً من الحروف ، مع توافر شروط إعرابها

(١) سورة الأعراف آية ٤٨ .

(٢) ليالي الملاح الثالث ص ١٠٠ .

(٣) الملاح الثالث ص ١٩٤ .

(٤) أغنية الرياح الأربع ص ١٩ .

بالحروف لأنها من الأسماء الستة ، وهي هنا مضافة إلى غير ياء المتكلم
فالصواب أن يقول : « أخو الأثام » وكثيراً ما يرتكب الكتاب الناشئون هذا
الغلط ، وقد يرتكبه من هم أكثر من ناشئين .

وآخر ما سنقف عنده من غلط علي محمود طه في النحو رفعه لاسم
لعلّ في البيت التالي :

فلعل من لمحات تفرك بارق^(١) ولعله وضع الجبين الناضر^(٢)

ولأننا نكتفي بهذا المقدار من الأخطاء لأننا نكتب للتمثيل لا للاستقصاء .
وعلي محمود طه يخطئ في اللغة كما يخطئ في النحو ، ومنهجنا في تعداد
أخطائه أن نأخذ عليه ما خالف القواعد الأساسية دون أن نتجذلق فنطلب
لغة القاموس ونغلق منافذ النور والهواء على الشاعر . فنحن نرفض للشاعر
أن يقول :

يشرق السحر من تماثيل فيها ومقاصير كالبروج المزانة^(٣)

لأنه صاغ « المزانة » من الفعل « أزان » مع أن « زان » المجرد متعدد
فالصواب أن يقول « المزينة » على القياس .

وقد يضيف الشاعر حرفاً دخیلاً على الكلمة مثل قوله « زجاجيها »
يريد « زجاجها » :

فأوما له أني هنا تحت شرفي وراء زجاجيها أخضت مكاني^(٣)

(١) الملاح الثاني ص ١٧١ .

(٢) الملاح الثاني ص ١٤١ .

(٣) ليالي الملاح الثاني ص ١٣٢ .

وقد يصوغ مصدراً عجباً لا القياس يقبله ولا السماع مثل قوله « رعيًا »
في هذا البيت :

رعيًا المحب للحبيب ب حف بالمخاطر (١)

وهو يريد بها « الرعاية » أو « الرعي » من رعى يرعى .

وقد يخطئ الشاعر في معنى الكلمة كما في هذا البيت :

إذا ما سققت العصفور ر في أعشاشه الغن (٢)

فإنه يستعمل « سققت » بمعنى « غرد » ولعله يقصد بها الفعل « شققت » .
والصحيح أنها لا تعني ذلك ومعناها بعيد عن ذلك كل البعد . وإنما هو
— لسوء الحظ — معنى مستقيم يفسد البيت ويسيء إلى القصيدة .

ويخطئ في استعمال كلمة « الطهر » في هذا البيت :

ووسد ثراك الطهر جنبك وانتظم لدائك فيه فهو مهد العباقر (٣)

فهو يحملها معنى « الطاهر » والواقع أنها مصدر طهر يطهر .

ومن أخطائه في المعاني قوله :

ثمر ناضج الجنى كيف لا تقطف الثمر؟ (٤)

فإن الثمر والجنى واحد تقريباً . وكثيراً ما يقع علي محمود طه في الغلط

(١) زهر وخمر ص ٧١ .

(٢) ليالي الملاح الثالثة ص ١١٠ .

(٣) ليالي الملاح الثالثة ص ١٠٤ .

(٤) المصدر السابق ص ٥٣ .

الإملائي فيكتب « قسا » بالألف المقصورة وهذا الصنف من الأخطاء يتكرر في مجموعاته الشعرية على الرغم من كثرة الطباعات التي ظهرت في حياته . وقد يتساهل في استعمال الحروف فيضع حرفاً في غير موضعه كما في قوله :
من ليالي التي لم يهدأ الشوق عليها ^(١)

فإن كلمة « عليها » هنا نائية وكان ينبغي لها أن تكون « إليها » والظاهر أنه اضطر إلى استعمالها لأن « إليها » وردت قافية لبيت تالٍ مهم في المقطوعة ، فلم يبق إلا أن « يحشر » كلمة « عليها » في مكانها وإن تكن غير مناسبة . ومثل هذا نادر في شعره وأكثر ما يكون منه عنده استعمال الباء مكان (في) أحياناً وهو ليس من الشناعة بحيث نحسبه عليه ، وإن كان تحاشيه أجمل لأن الباء معاني غير معاني « في » كما يدرك كل متتبع .

• • •

هذه أبرز المآخذ على شعر علي محمود طه ، وهي — على كثرتها — لاتعد شيئاً بالقياس إلى ما لدى شعراء اليوم من غلط وسقط وضعف فقد فشا الخطأ في شعر الناشئين إلى درجة أن قامت مدرسة من الشعراء تعتق مذهب الاستهتار باللغة العربية ، والترفع عن احترام قواعدها وأساليبها ، وكان التجديد في المضمون يتضمن تحطيم القواعد القديمة المقبولة . وهذه الفئة تسمى الناقد الذي يتناول اللغة وينبه إلى ما فيها من الغلط والخروج ناقداً « رجعيّاً » لا بل إنها قد لا تتورع عن اتهامه بأنه يجهل الأدب الحديث ، ومناهب النقد الغربي . وقد بينت في فصل من كتابي « قضايا الشعر المعاصر » أن هذا الاتجاه لدى الأدباء المعاصرين ليس أصيلاً وإنما تحدر من دراستهم السطحية للنقد الأوروبي ، فهم يريدون أن يتبنوا نظرياته ، وما دامت تلك النظريات

(١) الشرق المائدة مقدمة الديوان ص ٣ .

لا تعنى بنقد اللغة فلا بد لهم من أن يجاروها حرفياً ولو على حساب الشعر العربي الذي يكتب بلغة لها ظروف غير ظروف اللغات الأوروبية .

والواقع أن المزيد من الاطلاع على النظريات الحديثة العميقة في النقد الأدبي ، لا بد أن يردّ الناقد العربي إلى الثقة بالنفس والاستقلال الفكري ، ومن ثم إلى احترام اللغة العربية وتراثها الأدبي . وإنما يصدر ازدياء اللغة من أحد اثنين : إما من جاهل لا قدرة له على التمييز ، وإما من عارف مغرض يكدل للأمة العربية وقوميتها .

والشاعر العربي يخسر خسارة فادحة عندما يعتنق هذا الاستهتار باللغة . وهل الشعر ، في واقعه ، إلا مقدرة الشاعر على استعمال اللغة بحيث تشع ألفاظها المعاني والظلال والانفعالات ؟ وإذا كان الشاعر لا يعترف بالأساليب والقواعد الرصينة فكيف يصون شعره من ركافة الفوضى وضعف الروح بحيث يرقى إلى مستوى الشاعرية ؟ .

الباب الرابع

آراء علي محمود طه

١- في الشعر .

٢- في الحب .

الفصل الأول

آراء علي محمود طه في الشعر

نظرية في الشعر

يوشك علي محمود طه أن يكون صاحب نظرية كاملة في الشعر والشاعر ، نقول ذلك وإن كان لم يكتب بالنثر شيئاً يشبه النظرية أو يقاربه . وإنما كانت نظريته حجة تنطق في شعره نفسه . وما أعرف شاعراً عربياً معاصراً كان يقدم الشعر ويحترم الشاعر إلى درجة علي محمود طه فإن له قصائد كثيرة في موضوع الشعر والشاعر وحسبه أن أطول قصيدتين كتبتهما كانتا في هذا الموضوع ونعني بهما قصيدة « أرواح وأشباح » ذات الصبغة المسرحية ، وقصيدة « الله والشاعر » ذات الروح الغنائية . تناول في الأولى صلة الشعر بالغريزة ، وتناول في الثانية صلة الشاعر بالخالق من جهة ، وبالحياة الإنسانية من جهة ثانية ، وعرج على جوانب من نفسية الشاعر فتناولها . هذا بالإضافة إلى قصائده القصيرة التي دارت حول الشاعر والشعر مثل « ميلاد شاعر » و « غرفة الشاعر » و « مخدع مغنية » و « خمرة الشاعر » و « حانة الشعراء » و « موت الشاعر » وسواها .

وإلى جانب هذه القصائد التي خصصها كلها للشاعر ، نجد في كثير من قصائده التفاتاً إلى الشاعر ، وهو التفات لا يكاد يفارقه ، فهو لا ينساه قط ،

وكان الشعر كان أحب شيء إلى قلبه وروحه فهو يتغنى به ويتحدث عنه ويعيش له . وبحسبنا أنه كان يذكره حتى وهو يكتب قصائد المناسبات فيقول في إحداها :

الشعر عندي نشوة علوية وشعاع كأس لم يقبلها فم
لاني بنيت على القديم جديده ورفعت من بنيانه ما هدموا^(١)

لقد كان الشعر نشوته العلوية الأثيرة التي لا ينقطع عن ذكرها ، حتى تجمعت بين أيدينا ، في ثنايا قصائده ، خطوط شبه « نظرية » في الشعر تعبر عن رأيه فيه وفي صلته بالحياة والفكر ، وفي سمات الشاعر الحق ونحو ذلك . وسنبسط الخطوط الأساسية لهذه النظرية في الصفحات التالية ، مستندين إلى شعره نفسه ، واضعين جوانبها المختلفة تحت عناوين جانبية تيسر المراجعة والتبويب .

أ - وظيفة الشاعر وغايته

يومن علي محمود طه بأن للشاعر قداسة تأتيه من قداسة شعره ومشاعره ، وهو يخاطب الخالق بهذا المعنى في قصيدته « الله والشاعر » فيقول :

أنا الذي قدست أحزانه الشاعر الشاكي شقاء البشر
فجرت بالرحمة ألحانه فاملاً بها يارب قلب القدر^(٢)

ولنأمر أرسل الشاعر إلى العالم ليكون يداً رحيمة تكفكف الدموع وأغنية

(١) ليالي الملاح الثالثه ص ٦٥ .

(٢) الملاح الثالثه ص ٩١ .

عزاء ، فهو في ذلك شبيه « بالنبي » ، لأنهما كليهما ، مرسلان من الله إلى هذه الأرض لتأدية رسالة ، يؤدي النبي رسالة الدين ، ويؤدي الشاعر رسالة الجمال والروح والحب . وفي شعر علي محمود طه لمحات غير قليلة تشير إلى رسالة الشاعر هذه فمن ذلك قوله في المطلوة :

ما الشاعر الفنان في كونه إلا يد الرحمة من ربه
معزي العالم في حزنه وحامل الآلام عن قلبه ^(١)

فالشاعر مرسل من الله لكي يؤدي رسالة رحمة وعزاء إلى العالم ويتمثل جانب من هذه الرحمة في شعر الشاعر لأنه يبهج العالم ويعزیه بأنغام « قيثارته » . ونجد معنى مقارباً لهذا في قوله مخاطباً الخالق :

بعثته طيراً خفوقاً الجناح على جنان ذات ظل وماء
أرسلته فيها قبيل الصباح وقلت غن الأرض لحن السماء

ولحن السماء هو لحن الأخلاق الكاملة والترف والروحانية ، وهي المعاني التي يتصف بها الشاعر في ديوان « الملاح التائه » الذي جاءت فيه القصيدة .

يضاف إلى ذلك أن الشاعر يؤدي عن إخوانه البشر مهمة التعبير فهو يصف همومهم وآلامهم ويرفعها إلى الخالق فكأنه « وسيط » بين الله وعباده ، يرفع إلى الله شكاية البشر ، ويوصل إلى البشر رسالة السماء ومطالب الخالق . وهذا يستتبع - عند علي محمود طه - أن طبيعة الشاعر تتوسط بين « الألوهة » و « الآدمية » فهو أرفع من البشر بروحانيته وقوة بصيرته ورهافة إدراكه ،

(١) الملاح التائه ص ٩١ .

وهو دون الخالق العظيم لأنه مركب من « النقص والتمام » كما يقول في « أرواح وأشباح »^(١). ويعبر علي محمود طه عن هذا « التفرد » الذي منحه الله للشاعر تعبيراً جميلاً في أكثر من موضع واحد من شعره كما في قوله :

حبته الألوهة روحاً يرى وينطق عنها بوحى السماء
يحسّ الخيال إذا ما سرى ويلمس ما في ضمير الخفاء
ويتندر النجم في أفقه فيرشفه قطرة من ضياء^(٢)

وهذه الأبيات تشخص ظاهرة البصيرة المدركة التي يملكها الشاعر فهو ذو حاسة روحانية تجعله موصل النفس بما هو أعمق من المظاهر الحسية للأشياء، لذلك يستطيع أن يصل بروحه إلى أبعد مما يصله الآخرون من البشر . وقد سيطرت هذه الفكرة على ذهن علي محمود طه سيطرة عميقة فكان يصدر عنها كلما ذكر « الشاعر » باعتباره فكرة عامة ، وكلما تناول شاعراً بعينه في قصيدة . أما الشاعر وهو فكرة عامة فإن علي محمود طه قد خصه بالحنان الأكبر من قصيدته « أرواح وأشباح » وفيه صورته باحثاً عن « الحقيقة » مقتحماً في سبيلها الدياجي والأعاصير والمخاطر كما تدلّ هذه الأبيات :

ويارب ليلٍ كوادي الخيال دعتني الحقيقة في جوفه
فسار يضمّ صدور الرباب ويستضحك النور في سُدّفه
وغاب كأعجوبة في الدجى تحار الأساطير في وصفه^(٣)

(١) أرواح وأشباح ص ٥٧ .

(٢) أرواح وأشباح ص ٥٨ .

(٣) أرواح وأشباح ص ٦٤ .

فالحقيقة ، حقيقة الكون والإنسان ، هي غاية الشاعر العظيمة التي ينذر حياته للوصول إليها . وهو إنما يصل إليها بما يملك من بصيرة وحكمة لأنه ملهمٌ "مصادره إلهية عالية لا يصل إليه إلا أرباب القلوب الموهبة والنفوس المفتحة . وقد منح علي محمود طه صفة « البصيرة » وإدراك ما وراء الأشياء إلى حافظ إبراهيم في مراثيه له فقال عنه :

وخيال يسمو إلى ما وراء الـ تكون من عالم اليقين ويذهب
يُنفذ الفكر في مجاهل دنيا ه فيبدو له الخفي المغيب ^(١)

ويكاد علي محمود طه يضع الشاعر في مرتبة النبيّ لا بل إنه ربما رفعه فوق مستوى النبيّ في بعض الأحيان كما يبدو من قوله :

فلكم جاء بالخيال نبيّ ولكم جنّ بالحقيقة شاعر ^(٢)
وفيه يشير إلى أن النبيّ قد يأتي أحياناً بفكرة خيالية بينما يمنّ الشاعر في طلبه للحقيقة إلى درجة الهوس .

ونجد في قصيدة « ميلاد شاعر » نصاً للرسالة الخلقية التي ناطها الخالق بالشاعر وسنقتطف الآن فقرة من الخطاب الذي يوجهه الخالق إلى الشاعر :

لا تقل كم أخ لك في الأر ض شقي الوجدان أسوان حائر
إن تكن ساورته في الأرض آلا م وحفّت به الحدود العوائر
فلكي يستشفّ من خلل الغيب بـ جمالاً يذكى شباب الخواطر
ولكي ينهل السعادة من نب ع شهى الورود عذب المصادر

(١) الملاح الثالث ص ١٦١ .

(٢) المصدر السابق ص ١٨ .

فلکم جاء بالخیال نبیؑ ولکم جنّ بالحقیقة شاعر
إنما یسعد الوجود وتشقو ن وإنی لکم مئیب وشاکر^(١)

وفیها یفصل علی محمود طه فکرتہ عن الشاعر فهو إنما یتألم ویلقى التحس
لکی ترهف بصیرتہ فیدرک الجمال الأعلى المائل فی ما وراء المادّة فی
« الغیب » وذلك هو (النبع الشہیّ الورود) لأنہ نبع السعادة الروحیة الی
لا یدرکها إلا الشاعر ومن کان مثله مرهف النفس . وعلى ذلك یكون الأکم
سلماً یرقی الشاعر علیہ إلى الرهافة والبصیرة والحکمة .

ونجد فی طوایب هذه القصیدة المهمة أدلة علی فكرة علی محمود طه عن
الوظيفة الجمالیة المتوطّاة بالشاعر فالخالق یخاطب الشعراء بقوله :

ولکم جنتی اصطفیکم الیوم م لتحیوا بها جمیل المآثر
فانسقوها جدولاً وریاضاً واجعلوها سرح النہی والنواظر
اجعلوا النهر کیف شتم ومدّوا شاطئیہ بین المروج النواضر
ماؤه ذوب خمرة وسنا شمس وریاً وردٍ وألحان طائر
وضعوا هضبة تطل علیہ ذات صخر منور العشب عاطر
واغرسوا النخلة الجنیة فوق النبع فی الموقف البدیع الساحر^(٢)

وتلك وظیفہ جمالیة مضمونها « التجمیل » وبثّ الخضره والحیة فی هذا
الکون وفی نفوس سکانہ .

(١) الملاح الثانیہ ص ١٧ .

(٢) المصدر السابق ص ١٨ .

ب - الشاعرية والحزن

يؤمن علي محمود طه بأن الشاعرية ، في صورتها الصافية ملازمة للحزن والكآبة والشحوب . وهذا معنى نجده واضحاً في افتتاحية مطوّلة « الله والشاعر » حيث يقول :

لا تفزعني يا أرض لا تفرقي من شبح تحت الدجى عابر
ما هو إلا آدمي شقي سموه بين الناس بالشاعر^(١)

فمن هذا المقطع يبدو أن الشاعر « آدمي شقي » في حقيقته ، وإنما يسمى عند الناس بالشاعر . فالشاعرية في هذا النص ليست أكثر من « اسم » لحقيقة « الآدمية الشقية » .

ونجد مثل هذا المعنى في القصيدة الجميلة « غرفة الشاعر » وهي تصور الشاعر إنساناً كثيلاً كثير التأمل ، يسهر في غرفة صامتة بمصباحها هزيل يذكر برمق الحياة الأخير ، وفي هذه القصيدة ترد الأبيات التالية :

أنت أذبلت بالأسى قلبك الغض وحطمت من رقيق كيانتك
آه يا شاعري لقد نصل الليب ل وما زلت سادراً في مكانك
ليس يحنو الدجى عليك ولا يأ مى لتلك الدموع في أجفانك^(٢)

والحق أن « تلك الدموع » لا تفارق عيني « الشاعر » إلا نادراً ، فهو بطبيعته إنسان دامج العينين ذو « ضنى » وشحوب ، أو هكذا يصوره علي محمود طه في قصائده فإذا ترى يسبب هذه الدموع ؟

(١) الملاح الثاني ص ٧٣ .

(٢) المصدر السابق ص ٣٣ .

نستخلص من شعر علي محمود طه أن حزن الشاعر ينبع من مجموعة أسباب متشابكة معقدة لا يمكن تجزئتها . وأقوى هذه الأسباب ما يملك الشاعر من نزعة مثالية طاهرة الميول تجعله يتطلع دائماً إلى ما هو أعلى وما هو أسمى وأطهر وأصفى . وقد عبّر عن هذا المعنى في أكثر من موضع من شعره فقال في المطوّلة :

يا ربّ ما أشقّيتني في الوجود إلا بقلبي ليتّه لم يكن
في المثل الأعلى وُحِب الخلود حملته العبء الذي لم يهن ^(١)

وفي هذين البيتين يقول الشاعر إن سرّ شقائه هو قلبه الذي يحبّ المثل الأعلى ويتعشق الخلود فيحمل بسبب من هذه الميول العالية عبئاً لا يهون . ومثل هذا المعنى قد ورد في قصائد أخرى للشاعر كما في قوله :

وعشقتُ موت الخالدين وعفت من عمري حقارة كلِّ يومٍ فان ^(٢)

وتنشأ جسامه هذا العبء من المسؤولية التي يلقيها على النفس حبّ المثل الأعلى . ومن أروع قطائده التي تعبر عن هذه المعاني قصيدة « قلبي » وفيها يتحدث عن الناس حوله ويوازن بين نفسه وبينهم فيقول :

هم عالم في غيّه يمضي مستغرقاً في الحمأة الدنيا
نزلوا قرارة هذه الأرض وحملت أنت القمّة العليا
عباد أو هام وما عبدوا إلا حقير منقّى وغايات
ومناك ليس يحدها الأبد دنيا وراء اللانهايات ^(٣)

(١) الملاح الثالث ص ٩٢ .

(٢) المصدر السابق ص ٦٤ .

(٣) المصدر السابق ص ٥٣ .

ويسبب هذا الحبّ الجسيم للمثل العليا الجميلة يحتمل الشاعر مصاعب ومشاكل مثل « صراع القلب والعقل » الذي يرد ذكره في خاتمة قصيدة (قلبي) ، ومثل الصراع بين « الروح » التي تسمو إلى الأعالي بتطلعاتها النبيلة و « الجسم » الذي ابتلي بالغرائز الدنيا ، وهو الموضوع الذي غني به علي محمود طه في غير قليل من قصائده كما في قوله مخاطباً الخالق :

يا ربّ صنّعك كلّهُ فسَنّ
أين الفرار وكيف مطرّحي
هذه الروائع أنت خالقها ما بين منجرد ومتشح
أترى معاقبتي على قدر لولاك لم يكتب ولم يتّح^(١)

وقد عالج هذا الموضوع نفسه - الصراع بين الروح والجسد - في المعلّولة « الله والشاعر » وفي « كأس الخيام » وفي « أرواح وأشباح » . ولا يمكن أن تدلّ عنايته بهذا الصراع إلا على أنه كان في تأمل دائم له بحيث بقي يحاول أن يجد حلاً للأزمة الفكرية التي يعانيتها أو « العبء الذي لم يَهْنُ » الذي حملته إياه حبه للمثل الأعلى . ولا يخفى أن الإنسان المتوسط الذي ليس شاعراً ولا روحانياً ، لا يعاني هذا الصراع لأنه يعيش في حدود حواسّه ويتقبّل ذلك تقبلاً حسناً لا ألم فيه ولا ندم . وإنما يحسّ ونز الأسى من كان ذا قلب حسّاس ونزعة مثالية مثل علي محمود طه .

والى جانب الألم الذي يثيره في نفس الشاعر غرامه بالمثل العليا يقوم ألم ثانٍ ينشأ عما تمتلئ به نفسه من « رحمة » فالشاعر حنون ، رحيم القلب ، لا يستطيع إلا أن يشارك البشر آلامهم . وأبرز صورة من هذا قوله في خطاب الخالق :

(١) ليالي الملاح الثالثه ص ٩٠ .

أنا الذي قدّمتَ أحزانه الشاعر الشاكي شقاء البشر
فجّرت بالرحمة ألحانه فاملأ بها يا ربّ قلب القدر (١)

وفيه تملك ألحان الشاعر « صفة الرحمة » وليست مطوّلة « الله والشاعر »
إلا صورة من هذه الرحمة التي لا تشمل البشر وحسب وإنما تتناول الطبيعة
كلها ، كما نرى من الألم الشديد الذي تسببه للشاعر رؤيته لعدوان الذئب على
الشاة ، والصلّ على صغار الطيور . وسوى ذلك من صنوف الأذى الذي يقع
على الحيوان ، وقد يمضي في إحساسه بالطبيعة إلى أبعد من ذلك مما يعرضه
هذان البيتان الجميلان :

إذا ما هوت ورقات الخريف أحسّ لها وخزات السنان
وإن سكبت زهرة دمعسة فمن قلبه انحدرت دمعتان (٢)

وكيف يتخلص من الحزن من كان له مثل هذا القلب الحنون ؟

وليس القلب وحده هو الحساس عند شاعرنا ، وإنما يمتلك فكره الحساسية
نفسها ، ولذلك يحسّ الألم لما يسميه « أنقاض الحضارات » وهي تملأ وجه
الثرى بعد الزلزال المدمر الرهيب الذي صورته في المطوّلة وخرج بعده يطوف
بالبلدان ويرى ما حلّ بالأرض والبشر :

مررت بالبلدان مستعبرا أبكي الحضارات وأرثي الفنون
أنقاضها تملأ وجه الثرى وكنّ بالأمس مثار الفنون (٣)

(١) الملاح الثالث ص ٩١ .

(٢) أرواح وأشباح ص ٦١ .

(٣) الملاح الثالث ص ١٠٢ .

ومهما يكن من أمر الأسباب الخاصة لحزن علي محمود طه ، فإن الشعر والكأبة قد تلازما عند شعراء الحركة الرومانسية في القرن التاسع عشر . ولعل الجانب الفكري من حزنه يستمد جنوره من الرومانسيين ، فهو فيما نعلم معجب بقصيدة « القبرة » « To A Skylark » للشاعر بيرس بيش شلي Shelley وفيها بيت مشهور ترجمه علي محمود طه كما يلي :

وإن أشهى الأغاني في مسامعنا ما سال وهو حزين للحن مكتئب^(١)
والأصل الإنكليزي له يجري هكذا :

Our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts

« أعذب أغانينا هي تلك التي تصف أكأب أفكارنا » وفيه تمجيد للشعر الحزين .

ج - الشاعرية والأخلاق

يؤمن علي محمود طه بأن الشعر معنى مرادف للأخلاق الكريمة وطهر النفس وترفع الروح ، وهذا معنى ينمكس في كثير من شعره ويدل على روحانية أكيدة يتصف بها . وخير دليل على هذا قوله في خاتمة قصيدة « غرفة الشاعر » :

لست تجزى من الحياة بما حملت ت فيها من الضنى والشحوب
إنها للمجون والمختل والزيب ف وليست للشاعر الموهوب^(٢)

(١) أرواح شاردة ص ٤٥ .

(٢) الملاح الثالث ص ٣٣ .

والمعنى الواضح لهذين البيتين أن علي محمود طه يميز حقيقة الشاعر ويجعلها مناقضة لحقيقة الماسجن والمخاتل والزائف ، فهما دائرتان متعارضتان ، فما دامت الحياة ملكاً للمجون والمختل والزيف فهي بالضرورة ليست « للشاعر الموهوب » . وكلمة « موهوب » ذات دلالة هنا لأنها ترتفع بالشاعرية إلى رتبها العليا وبذلك تقيم تناسباً عكسياً بين الطرفين . فكلما كانت موهبة الشاعر أغزر كان خلقه أصفى وأطهر ، ومن ثم كان بعده عن المجون والمختل والزيف أكبر .

هذه خلاصة نظرة علي محمود طه إلى طبيعة الشاعر فهو يجعلها طبيعة أخلاقية ؛ وقد عبر عن هذه الفكرة في كثير من قصائده ، ومن ذلك ما جاء في قصيدة « ميلاد شاعر » وفيها نسمع « الخالق » يخاطب الشعراء محمداً « وظيفتهم » في الوجود فيقول لهم في هذه « المشطورة » :

أدخلوا الآن أيها المحسنون
جنة كتتموها بها توعدوننا
اجعلوها من البدائع زونا
واملاؤها من الجمال فتونا
إملاؤها فتناً وليس فتونا^(١)

والخالق يسأل الشعراء هنا أن يملأوا الوجود « فتناً » لا « فتوناً » لأن الفتون — عند الشاعر — يعني العبث والمجون وغير ذلك مما يخرج الإنسان عن روحانيته وطهارته نفسه وكمال عقله ويحيي هذا المعنى أوضح بعد أبيات :

(١) الملاح الثالث . قصيدة « ميلاد شاعر » ومنها الأبيات التالية أيضاً .

وصفوها جدالاً وعبونا
ووروداً . ندية وغصونا
لا تثبروا بها الهوى والمجون

والهوى هنا قد جعل مرادفاً للمجون لارتباطه بالأهواء الدنيئة والتقلبات
العاطفية والحدة الحسية ، ومن المؤكد أن علي محمود طه لا يريد بها « الحب »
الطاهر النقي لأن خاتمة القصيدة تدعو الشاعر دعوة صريحة إلى « الحب » بعد
أن أنهت عن « الهوى » وذلك حيث يقول :

أيها الشاعر اعتمد قيثارك
.....
واجعل الحبّ والجمال شعارك

وهكذا نجد قصيدة « ميلاد شاعر » تنوط بالشاعر وظيفة خلقية محضة
تبتعد عن المجون والهوى والفتن وتدعو إلى الأخلاق والفن والجمال والعمل
المجدي . وقبل هذا يصف علي محمود طه الشاعر وصفاً روحانياً فيقول عنه إنه :

لمحة من أشعة الروح حلت في تجاليد هيكل بشري

فالشاعر ليس إلا روحانية مضيئة نزلت في هيكل الجسد البشري . وقد
أصبح هذا معنى مفهوماً بعد أن أبرزنا فكرة علي محمود طه عن صلة الشعر
بالأخلاق .

وآخر ما وقف عنده من شعره الروحاني قصيدته « مخدع مغنية » وهي
قصيدة جميلة اجتمع لها فن الشاعر وموهبته فجاءت مكتملة فيها الوصف البارع
والحوار الناجح والفكرة العالية . وهو يظهر فيها بشخصيته الجميلة « شاعر
الحبّ والجمال » كما نسمعه يقدم نفسه إلى المغنية في هذين البيتين :

هتفت بي : تراك من أنتَ يا صبا ح فقلت : المَعْدَبُ الملتاحُ
شاعر الحبِّ والجمال فقالت ما عليه إذا أحبَّ جناحُ ^(١)

وتقدم القصيدة موازنة بديعة بين شخصية المغنية وشخصية الشاعر . بكل ما في الأولى من حسيّة وسطحية ، وبكل ما في شخصية الشاعر من صفاء وروحانية وترفع . أما هو فما تكاد تسأله « من أنت يا صاح ؟ » حتى يتذكر شخصيته التي يحبها « شاعر الحبِّ والجمال » فيذكرها لها وكأنه يحذرُها من أن تسيء فهمه ، فهو إنما يبرأفها لأنه شاعر له نظرة مثالية إلى الجمال والحب . ولكن جواب المغنية يفضح تبليها وحسيتها ومستواها الفكريّ فهي لا تفهم من الرفقة إلا معنى الجسد والحواس . وإنما عذاب الشاعر في مفهومها حينئذ إلى الارتواء الحسيّ لا أكثر ولذلك تدعوه دعوتها الصريحة :

فمضت في عتابها : كيف لم ندر ر بما برّحت بك الأتراحُ ؟
إن أسأنا إليك فالיום يجزّيك بما ذقتَه رضاً وسماحُ
ولك الليلة التي جمعتنا فاغتنمها حتى يلسوَحَ الصباح

وعند هذا يندفع الشاعر إلى إيضاح موقفه . فيكشف للمغنية مثاليتها وطهره بالألفاظ الصريحة ويرفض دعوتها كما نلمس في هذه الأبيات التي اختتم بها القصيدة :

قلت : حسبي من الريح شذاهُ ولمعني زهرهُ اللَّماحُ
نحن طير الخيال والحسن روض كلنا فيه بلبل صدّاح
فبيت في هواه منّا قلوب وأصابنا خلودهما الأرواح

(١) الملاح الثالث . قصيدة « مخدع مغنية » ص ٣٨ .

ومعنى الأبيات أنه يرفض أن يقع في التجربة مع المغنية لأنه يكتفي بالشئى من أزهار الربيع . والشئى هنا رمز إلى فكرة الجمال المجرد الذي يهيم به الشاعر . وهو يؤكد هذا المعنى بقوله « نحن طير الخيال » أو « البلبل الصدّاح في روض الحسن » وهو معنى تجريديّ رمزيّ خالص يشير إلى مثالية الحسن وارتباطه بعوالم الفكر الواسعة المتعالية . والبيت الثالث تقوية لهذا المعنى المثاليّ تجنح إلى الصوفية فإن « الفناء في هوى الحسن » يؤدي إلى « الخلود » . وهذه الألفاظ تذكرنا بشعراء الصوفيّة كمثّل قول ابن الفارض :

ولكن لديّ الموت فيك صبا بة حياة لمن أهوى عليّ بها الفضل
فمن لم يمّت في حبه لم يعيش به ودون اجتناء النحل ماجنت النحل

فالموت في حبّ الجمال يؤدي إلى الحياة (أي الخلود) وهو عين المعنى الجميل الذي انتهت إليه تجربة علي محمود طه مع المغنية .

الفصل الثاني

آراء الشاعر في الحب

٢٤٠

شغل موضوع الحب جانباً كبيراً من شعر علي محمود طه ، وهذا طبيعي وقد وقع مثله لشعراء كثيرين . غير أنه انشغل انشغالاً خاصاً بالناحية الفكرية من الحب ، فهو لا ينظم شعر الحب وحسب وإنما يفلسف حبه حينما عبر عنه وكأنه عاش عواطفه بفكره وقلبه معاً . ويرجع سبب هذا إلى طبيعته الروحانية وهي لفئة خاصة به لا يشاركه إياها سائر الشعراء ، لأن أغلب الشعراء ينظمون عواطفهم ولا يتأملونها أو يعلقون عليها ، أما هو فإيكاذ يتفعل بعاطفة الحب ، أو يقع في تجربة حتى تختلج في ذهنه الأسئلة المتأملية والأفكار فلا يملك إلا أن يسجلها مع عواطفه . وبين أيدينا ، من الدلالة على هذا الميل الفكري عنده قصيدته « قلبي » فلعل قارئ عنوانها يتوقع أن تكون قصيدة مشتتة بمشاعر الشوق والصباية ، والواقع أنها قصيدة فكرية خالصة كما يدلّ مطلعها الذي يخاطب الشاعر فيه هذا القلب :

كالنجم في خفق وفي ومض متـرـدّاً بعوالم السـدُم
حيران يتبع حيرة الأرض ومصارع الأيام والأمم

مستوحشاً في الأفق منفرداً وكأنه في سامر الشهب
هذا الزحام حياله احتشداً هو عنه فاء جدّ مقرب^(١)

إن هذا القلب يكاد يكون كله فكراً بحيث يتبع « مصارع الأيام والأهم »
وليس هذا مستغرباً فإن علي محمود طه شاعر فكر إلى أبعد مما يلوح للناظر
المتعجل ، وكل ما في الأمر أن فكره هذا فكر شاعر ، فهو لا يستند إلى المنطق
البحاف والقياس البارد وإنما إلى وهج العاطفة وحرارة الانفعال فهو مرتبة بين
برودة الفكر الفلسفي واشتعال العاطفة العمياء ، أو لنقل إنه يفكر بقلبه لأن
قلبه هو النبع الأكبر الذي يغذي جهات حياته كلها . ولذلك نراه لا يملك من
العلم أكثر من « علم القلب » ، عن طريقه يصل إلى المعرفة :

نفذت إلى الأعماق نظرتي فإذا الحياة جليلة السر^(٢)

وقد رأينا من مظاهر هذا أسلوب علي محمود طه في النظر إلى الشاعر لأنه
يعتبره مرتبة من مراتب الإنسان في رقيه نحو النبوة بما يملك من قدرة على كشف
الأسرار التي تكمن وراء مظاهر الأشياء وهم الحواس . والشاعر لا يصل إلى
الأسرار إلا عن طريق قلبه .

ونحن نريد ، في هذا الفصل ، أن ندرس آراء علي محمود طه في الحب
وسنستند - على عادتنا - إلى شعره .

أ - الحب والطبيعة

ما يكاد علي محمود طه يحسّ عاطفة الحب حتى يحس معه بالطبيعة من
حوله ، ونماذج هذا كثيرة في شعره منها قوله :

(١) الملاح الثالث ص ٥١ .

(٢) ليالي الملاح الثالث ص ٥٢ .

وانفتحينا من جانب البحر مجرى مطمئن الأمواج ساجي الخريف
نزلت فيه تستحم النجوم الـ زهر في جلوة المساء المنير
راقصات به على هزج المو ج عرايسا مهدلات الشعور
وعلى صدره الخفوق طوينا الـ ليل في زورق رخسيّ المسير
ورياح الخليج دافئة تشـ في حواشي شراعه المنشور (١)

ولقد رأينا في تحليلنا السابق لقصيدة «أغنية ريفية» أن الشاعر يخرج
ليجلس ساعات على شاطئ النهر، في الظلام، تحت صفصافة معزولة،
فيحلم بحبيبه الذي يراه متمثلاً في كل مظاهر الطبيعة :

أطالع وجهك تحت النخيل واسمع صوتك عند النهر (٢)
ويقع له مثل هذا في قصيدته «انتظار» :

ويطير سمعي صوب كل مرنة في الجو تحفّق عن جناحي طائر
وترف روحي فوق أنفاس الرُّبّا فلعلها نفس الحبيب الزائر
ويخف قلبي إثر كل شعاعنة في الليل تومض عن شهاب غائر
فلعلّ من لمحات ثغرك بارق ولعله وضع الجبين الناضر (٣)

وليس رجوع الشاعر إلى الطبيعة واستدكاره لها في ساعات الانفعال والوله
إلا سمة من سمات الحب الصادق الذي يرد الإنسان إلى بساطة الإحساس
وبذلك يعيده إلى أحضان الطبيعة فيزداد ارتباطه بها ويشعر أنه بضعة منها

(١) ليالي الملاح الثالثه ص ١٤٧ - ١٤٨ .

(٢) الملاح الثالثه ص ٤٤ .

(٣) المصدر السابق ص ١٧١ وفي البيت الأخير غلطة نحوية والصواب (بارقاً) .

يتدغم فيها كل الاندغام . والحب هو نفسه انكفاء إلى طبيعة الإنسان بما يفرضه عليها من اندفاع في اتجاه الذات البسيطة المجردة من طلاء المجتمع وتصنع الحضارة . وعند هذه الحالة من العفوية والبساطة تكون الطبيعة أقرب ما تكون إلى نفس الإنسان فيقترب منها ويجد فيها تعبيراً عما تختلج به نفسه ، لا بل إنه يجد منها عطقاً خنياً وتعاطفاً وكأنها تحنو على ألمه وتفرح مع فرحه . ولعلنا في أفراحنا وأحزاننا نلقي على الطبيعة ظلال مشاعرنا فقلوبنا بها فلا هي تحزن ولا هي تبهج وإنما ذلك من صنع حساسيتنا وخيالنا .

ومن أروع قصائد علي محمود طه في تشخيص صلة الحب بالطبيعة قصيدته « رجوع الهارب » وفيها تبدو الطبيعة حليقة الحب الكبرى ، فهي تصادق الشاعر حين يكون محباً مخلصاً للحب ، وتحفه وتتنكر له حين يهرب من حبه فكأنها هي والحب واحد يتعاونان على من يعاديهما ويتسمان لمن يقبل عليهما . وقد صور الشاعر هذا المعنى في أبيات بديعة الجمال يصف فيها ما قاساه من عداوة الطبيعة عندما انطلق هارباً من حبه « ينشد السلو والنسيان » .

ومشيت في الوادي يمزق صخره	قدمي وتدمي الشائكات يميني
وعدوت نحو الماء وهو مقاربي	فنأى ورداً إلى السراب ظنوني
وبدت لعيني في السماء غمامة	فوقفت فارتدت هنالك دوني
وأصخت للنمات وهي هوازج	فسمعت قصف العاصف المجنون

ألا يبدو من هذه الأبيات أن الطبيعة تريد أن تلقي درساً على الشاعر المتنكر للحب ؟ فهو يلقي سخريتها أينما اتجه : الوادي يمزق بصخره قدميه ، ويدمي شوكة يديه ، والماء يلوح له من بعيد حتى إذا دنا منه انقلب سراباً كاذباً ، والغمامة تلاعبه بقسوة ، وتجري أمام عينيه فإذا وقف سعيداً بما تعد

به ارتدت دونه . والنسمات الهازجة تنقلب في سمعه قصفاً . وهو يختنم هذا
التصوير الجميل بيت يختصر المشكل :

حتى الطبيعة أعرضت وتصامت وتنكرت للهارب المسكين^(١)

وهو بهذا البيت يعرض الصلة الوثيقة بين الحب والطبيعة لأن إضاعة
الواحد منهما يعني إضاعة الآخر حتماً .

ب - الحب والحرية

رأينا في كل ما سبق من فصول أن علي محمود طه شاعر روحاني في
صميم نفسه وعواطفه ، يؤمن بالمثل العليا ، ويسمى إلى كمال الإنسانية ويبحث
عن البطولة والاخلاق والحق والجمال وسواها من المعاني الكبيرة ذات القداسة .
وبسبب هذه اللفتة الروحانية في ذهنه كان يرى الحب قيلاً يكبل ذهن الإنسان
ويمنعه من الإرتقاء والارتفاع إلى الذرى الروحية العليا . وخير ما تتمثل هذه
الفكرة في قصيدته الجميلة : « رجوع الهارب » وفيها يصف تجربة التمرد على
الحب والمهرب منه بحثاً عن الحرية ، وهو يبدأ التجربة بقوله مخاطباً من يحب :

أثرت لي عيش الأسير فلم أطلق صبراً وجنّ من الإسار جنوني^(٢)

وفيه تعبير قوي عن ضيق الشاعر بهذا الأسر وإيائه له . ولا يفصح علي
محمود طه ، في هذه القصيدة ، عن سبب اعتباره الحب « أسراً » غير أننا
نستطيع أن نستشف ذلك السبب بالرجوع إلى سائر شعره ، فمن ذلك قصيدته
« قلبي » التي عالج فيها موضوع الحب بأسلوب فكري روحاني . ولذلك لم

(١) الملاح الثالث ص ٣٥ .

(٢) الملاح الثالث ص ٣٦ .

نخلُ من الشكوى من أسر الحب وسطوة الجمال فهو يقول مخاطباً قلبه :

وعجبت منك ومن إياك في أسر الجمال وربقة الحب
وتلفت المتكبر الصلف عن ذلة المتهور في الحرب
ياحرّ كيف قبلت شرعتهُ وقنعت منه بزاد مأسور ؟
آثرت في الأغلال طلعه وأبيت منه فكاك مهجور ^(١)

فإن الجمال في هذه الأبيات (أسر) والحب (ربقة) ، وفي الحديث
عن العاطفة يستعمل الشاعر الكلمات (المتهور ، الأغلال ، المأسور ، فكاك)
فكأنه سجين يصف السجن لا عاشق يشكو العاطفة .

وأول دليل نملكه على معنى هذه النظرة من علي محمود طه إلى الحب ترد
في قصيدة « قلبي » نفسها فهو يقول في آخرها مخاطباً قلبه :

وصرخت حين أجنك الليل متمرداً تجتاحك النار
وبدا صراعك أنت والعقل فلأنها بحر وإعصار
ما بين سلمكما وحربكما كون يبين ويختفي كون
وبنيّا الدنيا وحسبكما دنيا يقسم بناءها الفن ^(٢)

فإن الصراع بين القلب والعقل يعلل لهذه النظرة من الشاعر إلى الحب
باعتباره قيداُ وأسرّاً وتغليلاً . ولماذا يثور العقل على القلب أليس لأنه عبد
للعاطفة عون للحواس ؟ إن العقل يريد الارتقاء إلى عالم المثل الأعلى الذي
يعشقه علي محمود طه فيحول القلب (أي الحواس ومن ثم الجسم) دون ذلك .

(١) الملاح الثاني ص ٥٥ .

(٢) المصدر السابق ص ٥٦ .

والحب إذن أسر وأغلال وعبودية تهدر فيها كرامة الفكر وتهان الإنسانية الرفيعة . ولدينا من الأدلة على هذا التضير كثير مبثوث في قصائد الشاعر . من ذلك هذا النص الذي جاء في مسرحية « أرواح وأشباح » على لسان هرميس إله الوحي ورسول الآلهة فقد قال دفاعاً عن الشاعر :

وما ذنب روح نمتهُ السماء إذا ضج في الأرض من سجنه ؟
تعلق مهواه فوق النجوم وحووم وهناً على كتفه^(١)

فالشاعر ابن السماء ، وليست الأرض (وهي رمز الغريزة الجنسية) إلا سجناً له . ومن ثم فانه يتخرق إلى الارتقاء (فوق النجوم) في أعالي السماء فيحول الجسم الأرضي دون ذلك . و (الشاعر) في هذه المسرحية يفصح عن المعنى لإفصاحاً أوضح وأعلى نبرة فيقول مدافعاً عن الشاعر (أو الفنان بصورة أعم) :

قلوب تلذّت بتعذيبها غرائز عاتية عارمه
ترنحها سكرات المسوى وتوقظها الفنّ النائم
صحت من خمّار ملذاتها تعنف أهواءها الآثمه^(٢)

وفيه يشخص العذاب الذي تفرضه الغريزة العمياء على قلب الشاعر . وهو يشرح هذا العذاب في البيت الثالث لأنّ القلب الذي تجرفه سكرات الغريزة يستفيق منها نادماً « يعنف أهواءه » وهذا الندم يدخل (العقل) في الموضوع . فقد سبق أن شكّا الشاعر من الصراع العنيف بين عقله وقلبه .

وبسبب من هذا التقييد للروح ، وهذا الأسر للعقل ، وغير ذلك مما

(١) أرواح وأشباح ص ٦٢ .

(٢) أرواح وأشباح ص ٧٥ .

يمنعه من السمو إلى النوى المثالية العالية ، بسبب من ذلك كله عاف الشاعر الحب وسعى إلى الخلاص منه . واندفع فعلاً في هذا السبيل فترك دنيا حبه ومضى وماذا كانت النتيجة ؟ هذا ما تحدثنا به القصيدة الفلّة « رجوع الهارب » ومنها نعلم أن الشاعر ، حين مضى في سبيله تاركاً عالم الحب وراءه لم يجد الراحة التي ينشدها ولا الحرية . وإنما لقي في مكانها قيوداً من صنف جديد ، وإذا « الطبيعة » التي كانت قبل صديقه تصبح مشاكسة معادية تمنعه خبرها وعطرها وجمالها فينادي :

يا صبح ما للشمس غير مضيئة ؟	يا ليل ما للنجم غير مبين ؟
يا نار ما للنار بين جوانحي	يا نور أين النور ملء جفوني ؟
ذهب النهار بحيرتي وكأبسي	وأتى المساء بأدمعي وشجوني
حتى الطبيعة أعرضت وتصامت	وتكررت للهارب المسكين ^(١)

ويقول في موضع آخر من القصيدة إنه فقد حتى .فنه وشعره مع فقدانه للحب :

فهمت أستوحى قديم ملاحني فتهلجت وتعثرت بأنيبي

وماذا كانت نتيجة (الهارب) ؟ إنه لا يجد لنفسه سبيلاً إلا بالرجوع إلى حبه ، فقد فشلت تجربة الهرب ، وأدرك الشاعر ألا مفر له من ربة الحب وأسرره مهما حاول . وفعلاً تصور القصيدة تجربة الرجوع إلى الكوكب بعد الفرار منه ، والبيت الذي يصف به الشاعر ذلك يلفت النظر فلتأمله لحظة :

فرجعت للكوكب القديم وبني أسى
يظني عليّ وذلة نعرروني

(١) الملاح الثالثه ص ٣٦ .

ونشير إلى الكلمتين (أسى) و(ذلة) فإنهما تناقضان ما ينبغي أن يحس به العاشق وهو يرجع إلى وكر الحب. أفما كان الشعور الطبيعي شعور الفرح بالعودة؟ بلى ولكن علي محمود طه لا يحس بالفرح وإنما بالذلة. وسبب هذه الذلة أنه لا يعود إلا وفكره قد اندحر، لأن الحرب كان رمزاً إلى الارتقاء إلى عالم الروح، أو عالم المثل العليا التي يؤمن بها الشاعر وقد حال القلب دون ذلك. ومن ثم فإن الشاعر يعود مرغماً كسيراً، فلا قلبه يسمح له بنسيان الحب، ولا ذهنه يقبل مذلة الحب وأغلاله، وهو مضطر إلى أن يعود، وإلى أن يلتصق حنان الحبيب ورضاه، كما هو مضطر إلى أن يسمح تأنيب عقله الهائم بالحرية. وعند هذه النقطة تتضح الفكرة الأساسية الكامنة وراء هذه القصيدة الرمزية البارعة وهي الصراع في نفس الشاعر بين الحب والحرية، وهي فكرة تكمن في هذه الأبيات من القصيدة:

أثرت لي عيش الأسير فلم أطلق
صبراً وجنّ من الأسار جنوني
فأعدتني طلق الجناح وخلت بي
للنور جنّة عاشق مفتون
وأثرت لي نحو السماء فلم أطر
ورددت عين الطائر المسجون

فالشاعر هنا مرموز إليه بطائر مأسور في قفص. يطلب الحرية من أسرهِ ويلج في طلبها. وفجأة يمنحه الأسر ما يطلب فيفتح له الباب ويطلق جناحه. وعند هنا تتكشف المأساة، لأن الطائر المسجون، حين يستردّ حريته، لا يطير. ويبلغ الأمر من السخرية بحيث يشير الأسر إلى السماء ويطلب إليه أن يتطلق فلا يتحرك وإنما يعود إلى قفصه ليكون سجيناً.

إن علي محمود طه يلخص المأساة الفكرية في هذه الأبيات الثلاثة تلخيصاً

رائعاً. فهو ، في واقع الأمر ، سجين بلا سجان ، لأن السجان يفتح له الباب ويزيد فيدله على طريق السماء ، ومع ذلك لا ينجو الأسير و يرفض الطيران نحو سماء الحرية . فالعبودية لأذن هي عبودية الذات ، يفرضها القلب البشري نفسه على الشاعر ولذلك يحتم القصيدة بقوله يخاطب من يحب :

وأعدّ إلى أسر الصبابة هارباً
قد آب من سفر الليالي الجـون
عاف الحياة على نواك طليقة
وأناك ينشدها بعين سجين

وهكذا يترك الشاعر الحرية المصحوبة بالحرمان ، ليرجع إلى العبودية التي « تنام عيونها على فجر الختان » على حدّ تعبيره . وهو يرجع حاملاً في نفسه تمرّداً على رجوعه . يدلنا على ذلك أنه ما زال يسمى وكر الحب « سجنًا » حتى بعد أن جرّب الحرية وعافها راجعاً .

ومهما يكن من أمر الفكرة الكامنة وراء هذه القصيدة . فإن الشاعر لم ينظمها لكي يفلسف بها الحب ، ويقمّ حداً يفصله عن الحرية ، وإنما نظمها ليصور عواطفه لا غير . وهذه طبيعة كل شعر جيّد ، لأنه إنما يعبر عن الأفكار ضمناً حين يعبر عن العواطف الشعرية .

وإننا لنعدّه من حسن الحظ أن الشاعر لم يقصد لهذه القصيدة الجميلة أن تكون فلسفة . ذلك أن بناء تفاصيلها لا يشكل معنى فلسفياً مقبولاً .

إننا نرى الشاعر يهرب من قصص الحب إلى انطلاق الحرية (النور أو السماء في تعبير الشاعر) فتوقع أن يكون بينه وبين الطبيعة انسجام ، لأن الطبيعة لا تعادي الحرية ، ولذلك يدهشنا أن نجد الطبيعة معادية ومناوئة للشاعر :

ومشيت في الوادي يمزق صخره
قلمي وتلمي الشائكات يميني
وعدوت نحو الماء وهو مقاربي
فأى ورد إلى السراب ظنوني

فأين الخطأ في هذا ؟ أتكون الطبيعة مخطئة فهي تعادي النور والحرية والسماء ؟ أم أن الثغرة في فكرة الشاعر نفسها ؟ في الواقع أن فكرة الشاعر هي المتناقضة . ذلك أن الحب والطبيعة ، في عالم الواقع ، متلازمان ، كما هما في قصيدة الشاعر ، فما كاد هذا يتخلى عن حبه — أي فطرته — حتى تحلت عنه الطبيعة وتنكرت له مظاهرها المختلفة . أو أن الطبيعة ناصرت الحب المهجور ضد الشاعر الهارب . فما دلالة هذا بالمعنى الفكري ؟ وإذا كان الشاعر يعتبر أن الحرية لا تكون إلا بالبعد عن الحب ، فما بال الطبيعة لا تقبل منه هذا ؟ إن النتيجة الحتمية التي تسوق إليها الرموز في القصيدة هي أن الحرية الحقّة تكمن في العودة إلى الحب لا في الهرب منه . فالحب هو الحرية وليس سجنًا ولا أسراً ولا ربة . ولذلك لا يجد الشاعر نصيراً عندما يهرب من الحب إلى الطبيعة ، وإنما يجد عداوة عنيدة صامدة ويفقد حتى أليانه وفنه . وإذن فإن حريته الوحيدة الممكنة تكمن في العودة إلى الحب لا في الهرب منه ، وذلك ما كان في القصيدة فعلاً حين رجع الشاعر إلى الوكر .

وإنما وجه التناقض في هذا أن الشاعر يسمى الحب «سجنًا» و«أسراً» مع أنه يرسمه حليفاً للطبيعة والفن . وهل الطبيعة والفن قيود لروح الإنسان وذهنه ؟ ولماذا يمتضي الشاعر حتى بعد فشل تجربة الهرب يسمى نفسه سجيناً في وكر الحب ؟ ألم تنهب (الحرية) التي تصورها لسعادته ؟ ألم تسلبه حتى الماء الذي تحول إلى سراب ؟ وحتى الغمامة التي ارتدت هاربة منه ؟ وحتى النسيم المازج الذي انقلب صراخاً مجنوناً ؟ فأين الحرية مع هذا كله ؟ وما تكون العبودية إذن ؟ لا بل أليست الحرية التي هذه صفاتها شراً من العبودية ؟

ولقد فكرت في هذا التناقض طويلاً فخلصت بعد التأمل إلى أن سببه أن علي محمود طه يخلط أفكاراً صوفية بأخرى مقتبسة من المذهب الطبيعي في الأدب (Naturalism) مما يمثله القصاص الكبير أميل زولا). فقد أخذ عن المتصوفة فكرتهم بأن الحب الحسي شعور جسدي فالزهد فيه تحرر من عبودية الحواس والغريزة. وعلى ذلك اعتبر الخلاص من الحب خلوصاً إلى فضاء الحرية. وأخذ عن الطبيعيين لعانهم بأن الحب نابع من فطرة الإنسان، وكل تعبير فطري يسعد القلب الإنساني، فاذا هرب من الحب ومن عواطفه وقع في الكبت والتناقض وأصبح على خلاف مع الطبيعة حوله.

وقد عبر علي محمود طه عن فكرة الصوفية بتشبيهه لنفسه بالطائر السجين. وكأن الجسد والحب قيدان له. وعبر عن الفكرة الواقعية الطبيعية عندما صور الطبيعة مشاكسة تحارب من يهرب من عواطفه. واختلطت الفكرتان في ذهن الشاعر فأصيبت القصيدة بالتناقض الفلسفي.

ومن الضروري أن نشير إلى أن هذه القصيدة المبكرة في حياة الشاعر قد دلت على قلقه بين الاتجاهين الفكريين. فان آثاره الشعرية الأخرى تعرض مثل هذه الحيرة بحيث صدر في بعض شعره عن الفكرة الصوفية، وفي بعضه عن الفكرة الطبيعية.

ولا بدّ لنا من وقفة نتأمل بها هذا في فصل قادم.

ج - الحب والجمال

تقرن فكرة الحب عند علي محمود طه بفكرة الجمال، وأبسط صورة من هذا أنه يسمي نفسه «شاعر الحب والجمال» في قصيدته «مخدع مغنية» ويتحدث عن قلبه فيقول:

إناء من النور طافت به يد الحب غارسة الزنبق^(١)

فيجعل الحب يداً تفرس الزنبق في آتية من النور وهي صورة جميلة
للحب تفرنه بالجمال .

ويخاطب في شعره الحبيب باعتباره هو والجمال واحداً لا يتجزأ ، فهو
لا يقول « يا حبيبي » في النداء وإنما يقول (يا حُسْن) كما في هذا البيت :

سترى يا حسن ما أعددت

لك من ذخـر وحسـن ومتاع^(٢)

وهذا نداء يلفت النظر لأنه يمنح الحب أبعاداً من التجريد ترفعه إلى
مستوى الفكر . فكان الحبيب ومن ثم الحب نفسه معنى مرادف للجمال
بحيث نستطيع أن نناديه باسمه دونما خوف من الالتباس . وقد استعمل
الشاعر هذا النداء في قصيدة أخرى له هي « الوحي الخالد » وفيها يخاطب من
يجب : « يا حسن » ذاكرة الموت :

فوا أسفأ يا حسن للفرقة التي

تطيش لها الأحلام في وثباتها

ووا أسفأ يا حسن للفرقة التي

يعز على الأوهام جمع شتاتها

وهذا الحسن أو الجمال ، بمعناه المطلق ، هو الغذاء الوحيد الذي يعيش
عليه الشاعر كما يقول :

(١) أرواح وأشباح ص ٧٦ .

(٢) ليالي الملاح الثالثة ص ٢٧ .

(٣) المصدر السابق ص ٢٤ .

(٤) المصدر السابق ص ٢٩ .

هي من حسنك تحييا وتمنون
فاحمها يا حسن أعصار المنون^(١)

شأنه في ذلك شأن الشعراء المثاليين الذي يعشقون فكرة الجمال في ذاتها .
ومعنى هذا أن الشاعر إنما يتعلق بحبيته ، لا لأنه يحبها ، وإنما لأنها جميلة
أو لأنها صورة صغيرة من صورة المطلق ، اللانهائي ، ولذلك لا يناديها
بـ (يا حبيبة) وإنما بـ « يا حسن » بتجريد صفتها الأساسية وإبرازها . وهذه
لفتة مثالية ترتبط بتطلع علي محمود طه إلى الأعالي وذرى الفكر ، بسببها
افتعل مواقف قد لا يقبلها كل محب مثل موقفه في قصيدته « عاشق الزهر »
وهي قصيدة رمزية يتمنى فيها أن تكون له أجنحة الفراش لكي يرتقي إلى
مشارك الضياء وبرشف المطر فيرتوي منه . غير أنه يعود فيراجع عن
أمنيته هذه ويرفضها على الأساس التالي :

فليحمني الحسنُ زهر جنته وليقتصني العمر عنه حرمانا
ما كنت لولاه طائراً غرداً ولو جهلت الغناء ما كانا^(٢)

والمعنى أنه يرضى بالحرمان من الحسن (الحبيب) لأن الحرمان يمنع الفن
العميق . ومن ثم فإن الفن (أي الفكر) أهم عند الشاعر من الحب (أي الجمال)
ومنبع هذا التفضيل ما سبق أن بيناه من اقتران فكرة الحب عند الشاعر
بالعبودية الروحية والذهنية .

ويبدو في مسرحية « أرواح وأشباه » أن علي محمود طه يتعرض في
أحداث الرواية إلى هذه الفكرة ، فيعطي الأهمية للفن على الجمال . ولذلك
تنفجر (بليتييس) في تأثر وثورة :

(١) ليالي الملاح الثالثه ص ٢٩ .

(٢) ليالي الملاح الثالثه ص ١٥٢ .

إذا كان للفن هذا الصيال
فيارحمنا للجمال الغبين^(١)

والفن هو (الشعر) بالمعنى الخاص ، ولذلك تقول (بليتيس) بعد
لحظة :

بل الشعر أسر المستبد
فياليت لي روحه الأسره

ويبدو من هذا أن الجمال عند علي محمود طه معنى مرادف (الحب) أو لنقل إن الحب والجمال متحدان دائماً وهما في مرتبة واحدة عنده ، وقد رأينا أن مرتبتهما ليست عالية بإزاء مرتبة الفن والشعر والفكر ، وذلك بسبب من نزعة الشاعر الصوفية ، كما مر .

د - الحب والغريزة الجنسية

الفكرة الكبرى التي تكمن وراء شعر علي محمود طه منذ أيامه الأفلاطونية الأولى حتى أيامه الواقعية الأخيرة هي أن الآدمية مرتبطة كل الارتباط بالجدس ، والجدس عنوان للغريزة الجنسية الحسية . فالآدمية إذن تعني الغريزة أول ما تعني وقد شخص الشاعر هذه الحقيقة في قصائده (الله والشاعر) و(كأس الخيام) و(قلبي) وشخصها أقوى مما شخصها إطلاقاً في مسرحيته (أرواح وأشباح) التي قال فيها نصاً على لسان بليتيس العاطفية :

وما الآدمية بنت السماء ولكنها بنت ماء وطين
يريد لها الفن أفق التجسوم فيقعد لها جسم عبد سجين

(١) أرواح وأشباح ص ٤٧ .

وقد سبق لنا أن أشرنا إلى أنه يضع الفن في جانب الفكر والروحانية ،
بينما يضع الجمال والحب في جانب الغريزة الحسية . يقول في « الله والشاعر »
عن الروح الإنسانية مخاطباً الخالق :

قيدتها بالجسم في عالم تضح بالشهوة فيه الجسم
كلاهما في حبه الآثم لم يصح من سكراه وهو الموم

ولكن الشاعر ناثر على هذه الحقيقة . إن عقله ينفر منها وإن كان قلبه
يخضع لها ويصدر عنها .

والحب عنده هو المعادل النظري للغريزة ، لأن حب الرجل للمرأة ،
وحب المرأة لرجل ، ليس إلا تعبيراً عن الغريزة الكامنة ^(١) ولا ينطق علي
محمود طه بلفظ الحب إلا وهو يقصد الغريزة ضمناً ، كما لاحظنا في دراستنا
للتصيدة الجميلة (رجوع المارب) . وهذه الحقيقة كبيرة الأهمية ، ينبغي
لكل من يدرس آراء الشاعر أن يحضرها في ذهنه ، فعلى أساسها نستطيع أن
نفهم الخطوط العميقة الكبرى التي تكمن وراء شعره وتعلل لما فيه من ألم دفين
وسخط مرير دائم . فلكم كان هذا الشاعر يتمنى لو استطاع الحب أن يتجرد
من الغريزة وما فيها من عىّ وغلظة . ولكم حلم بهذا وصدّق أحلامه
وتخيّل أنه ارتقى وارتفع فوق مطالب الجسد المادي ، ولكن هذا الحلم كان
يفيق وشيكاً فتطلق شكواه الأليمة يوجهها إلى الفتاة التي أحبها :

وكنتِ أميرةَ هذه الدُّمى وصورة حُسنٍ عزيز المِثال
وكنتِ نموذجَ فن الجمال أحبكِ للفن لا للجمال

(١) نرجو أن يكون واضحاً أن هذه آراء الشاعر وقد عرضناها وحللناها دون أن نعبر رأينا
فيها سواء أوافقناه عليها أم خالفناه .

أرى فيكِ مالا تحمَدُ النهى كأنك معنى وراء الخيال
فجردتني رجلاً أشتهى وجردتُ أنثى تشهى الرجال^(١)

ففي هذه الأبيات الجميلة يأسف الشاعر على أنه فقد الصورة الأفلاطونية للحب حين كانت الحبيبة (دمية) ترمز إلى الكمال ، وهي « أميرة الدمى » وصورة الحسن الأعلى الـ « عزيز المثال » ، وصاحبة الروحانية التي تذهب وراء الخيال ، أبعد من حدود النهى . وقد تمزقت هذه الصورة المثالية عندما استسلم الشاعر لغريزته الدنيا ، ومع تمزقها هبطت قيمة الحبيبة ، وتحولت نظرته إليها تحولاً فادحاً جعله يقذفها بالتهم القارصة المؤلمة ويصفها وصفاً خشناً منفراً بالغ القبح :

ولفت ذراعين كالخيتين عليّ وبى نشوة لم تطرُ
وقد قربت فيها من فمي كشقين من قبس مُنعر
أشمُ بأنفاسها رغبة ويهتف بى جفنها المنكر
تبينتُ في صدرها مصرعي وآخره العاشق المتحر^(٢)

والمصرع في البيت الأخير مصرع الروح لا الجسد ، ففي نظر علي محمود طه يكون المبوط إلى مستوى الغريزة الجسدية انتحاراً روحياً للعاشق . وهذه قمة الفكرة الأفلاطونية التي تتمثل في قصيدة « أرواح وأشباح » . ومن الطبيعي أن الشاعر لا يلوم « الأنثى » وحدها على ما يقع له من انحدار روحي . وإنما يلوم نفسه كما يلومها :

فيالك أفعى تشهتها ويالي من أفعوان نرقُ

(١) أرواح وأشباح ص ٣٠ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٦ .

فالأفعى هي أنثى الأفعوان وكلاهما موضوعان هنا على مستوى الحيوانية
الذئبية المجردة من الروح والعقل .

ولسنا نريد أن نستقصي هنا بقية الصور التي تتناول صلة الحب بالغريزة
عند شاعرنا ، فلإنها كثيرة ميسورة في دواوينه ، وإنما يهمنا أن نشير إلى
الحقيقتين اللتين تؤكدهما هذه الصور :

- ١- إن علي محمود طه يعتبر الحب والغريزة الجنسية واحداً لا ينفصل .
- ٢- إنه ثائر على هذه الحقيقة ، موجع الفكر بإزائها ، بحيث لا يقوى
على نسيانها ، ومن ثم فهي تعكر عليه الحياة ويلاحقه شبحها خلال كل تجربة
حسية يمر بها مهما كانت بريئة .

وهاتان الحقيقتان تفسران ما نراه من توجعه الروحي كلما استسلم
لمطالب الجسد المادي . ففي قمة النشوة الحسية في أمسية « تاييس الجديدة »
على بحيرة زوريخ في سويسرة يتذكر الشاعر « الله » الصورة العليا للكمال
الأخلاقي ، وذروة الفكر الأفلاطوني ، فيلتفت إليه خائفاً معتبراً :

يا رب صنعك كلـه فتن أين الفرار وكيف مطرحي؟^(١)

وتتجلى هذه الشكوى أشد في قصيدة عنوانها « الغرام الذبيح - من وحي
الجسد » وصف فيها مشاعره خلال تجربة جنسية ، وعلى هذه القصيدة يسيطر
الدخان والأشباح والظلام والاختناق وهو يصف نفسه « وكأن (روحه)
تُسرَق وكأنه (يضح) من (لذعات) الإثم :

(١) ليالي الملاح الثالث ص ٦٠ .

متضائل الأفكار مهدور القوى مترايل الأهواء والأحلام ^(١)

ولنلاحظ لفظي (الأفكار) و(الأحلام) هنا ، فالأولى تمثل (الفكر) أو (العقل) الذي يعتبره الشاعر جانباً مهماً من جوانب الكمال في الإنسان . والثانية (الأحلام) تمثل تطلعات الشاعر إلى (المثل الأعلى) الذي (لا يهون عبثه) على نفسه . ويعبر هذا البيت والقصيدة كلها عن اختناق الشاعر في هذا البحر المربوء ، وإن كانت تعبر في الوقت نفسه عن استسلامه له . وهي في الحق وثيقة دامغة على تمزقه بين الروحانية التي هي طبيعته ، والمادية التي حاول أن يفرق فيها نفسه هرباً من العواطف العميقة التي تلعب بكيانه الشاعر المرهف . وقد عبر ، في هذه القصيدة ، عن مشكلته الفكرية الكبرى وهي « الصراع بين العقل والقلب » كما سماها في قصائد « الملاح التائه » . وكل ما بين المجموعة الأولى والمجموعات التالية من فرق أن جانب القلب (أو الغريزة) تجسد في واقع مادي بعد أن كان في فترة « الملاح التائه » مجرد تساؤلات فكرية ومشاعر مكتوبة . واقد بقي الشاعر ، في حياته كلها ، روحاني الاتجاه ، يعيش الكمال ويحب المطلق وما لا يحده . فإذا زل إلى حمأة الجسد ، مدفوعاً بسوط الغريزة ، راح يئن ويتوجع ، ويحس أنه يختنق ويقتل كما تصف هذه الأبيات :

وكان أنوار المديسة تحتها	سُرجُ الغواية في طريق حرام
همد الهواء بها فجهد حراكه	هبّوات نار في نفيث قسام
وكأنما اختنق الفضاء فكل ما	فيه صريع أو وشيك حمام
ألفيتني جسداً تسارق روحه	قبل عواصف ضُرجت بأثام ^(٢)

(١) الشوق المائد ص ١٠٥ .

(٢) الشوق المائد ص ١٠٤ .

وقد ورد مثل هذا في «أرواح وأشباح» حيث يقول بعد وصفه للتجربة الحسية :

أخمر ونارٌ ؟ لقد ضاق بي كياني وأوشك أن اختنق
أرى ما أرى ؟ لهباً بل أشم رائحة الجسد المحترق^(١)

هنا أيضاً نجد «الاختناق» وكراهية التجربة الجنسية بعد وقوعها واعتبارها عائقاً للروح عن السمو والارتقاء ، ولذلك يخاطب شريكته في التجربة قائلاً :

دعيني حواء أو فابعدني دعيني إلى غايي أنطلق^(٢)

ونحن نعرف «غايتة» العذبة التي عبر عنها في شعره كله فهو يتطلع دائماً إلى الأعالي والأعماق ، ويبحث عن الكمال ، ويهفو إلى عوالم الروح :

أنبلُ السرى قدَميْ عابر يعيش بأحلامه في السماء^(٣)

على أن نظرة الشاعر إلى الغريزة لا تبقى على هذه الدرجة من القسوة ، وإنما تنهض في طريقها عوامل ملطّقة تخفف من حدتها ، وأبرز هذه العوامل هي الفلسفة . فإن الشاعر ما يلبث حتى يصل إلى إدراك أوسع لوظيفية الغريزة في الحياة الانسانية ، واتصالها بمختلف تطلعات الروح وحاجاتها . وعن طريق هذا الإدراك الفلسفي توصل الشاعر إلى أن الجسد الانساني هو السلم الذي ترتقي عليه الروح البشرية إلى العوالم العليا ، وهي الفكرة التي عبر عنها بهذين البيتين :

(١) أرواح وأشباح ص ٣٠ .

(٢) أرواح وأشباح ص ٣٠ .

(٣) المصدر السابق ص ٢٩ .

إن أجسادنا معابر أرواح إلى كل رائع فتسان
أنا أهوى روحية العالم المنظور لكن بالجسم والوجدان^(١)

وقد وردا في سياق قصيدة عنوانها « فلسفة وخيال » وصف فيها تجربة عاطفية حسية مرّ بها مع « فنانة إسكندنافية » . وفي غمرتها تذكر عالمه الروحي وعاوده إحساسه القديم بالنفور من الغريزة ، ولذلك جاءت القصيدة وكأنها تناقش الموضوع ، فتبرر وقوع الشاعر في التجربة لأن الجسد « معبر » ترتقي عليه الروح « إلى كل رائع فنان » . ومهما يكن من أمر فإن عادة الشاعر في مراجعة نفسه كلما وقع في تجربة ، تدل دلالة أكيدة على تحرّقه إلى أن يجد مخرجاً من التناقض بين مثله العالية ، وواقع هذه الغريزة الآدمية .

ومما يلطف مرارة الاحساس بالغريزة عند الشاعر ، أنه يجد في عواطف الجسد طريقاً إلى كسب الحنان ودفع المألوف المخلص ، فالمرأة التي تمنح الحب الجنسي تمنح معه العطف والود والصدقة والتقدير ، وهي المšaاعر النبيلة العذبة التي لا غنى للإنسان الطبيعي عنها ، وكلها مشاعر روحانية لا تهدف إلى الجسد وإنما تنبع من الروح الانسانية العظيمة التي لا يجد انطلاقها شيء ، إذا هي انطلقت؛ وهذه « المحبة » تقف وراء غريزة الجنس فتلطفها وتمنحها أبعاداً تقرّبها من عالم الروح والمثل الأعلى ولذلك يصف الشاعر حبيبته بقوله :

مسامرتي حين يمضي الصبا ونهتف روحي بأحبابها
ونخلو بي الدار عند الغروب وأجلس وحدي على بابها

(١) شرق وغرب ص ٢٢ .

فالحب هنا يسمو فوق الغريزة ويتحول إلى حنان إنساني سمح وتعاطف ومودة ورحمة .

وقد وضع الشاعر ، على لسان الحوريات في « ارواح وأشباح » ، ملطقات أخرى للغريزة مثل الفن الذي ينبثق عنها ويسبغ عليها من سحره وعطره وضميائه ، ومثل الغموض المستحب الذي يغلف الجسد البشري ويحيطه بأفق من الابهام والمعاني . وسوف نتعرض إلى هذا في الفصل الذي ندرس به هذه القصيدة المسرحية الجميلة .

البَابُ الْخَامِسُنْ

نماذج مدروسة من شعر الشاعر

- ١ - ثلاث قصائد .
- ٢ - مطولة « الله والشاعر » .
- ٣ - مسرحية « أغنية الرياح الأربع » .
- ٤ - مسرحية « أرواح وأشباح » .

الفصل الأول

ثلاث قصائد

هذه نماذج من قصائد علي محمود طه الجيدة اخترناها للتحليل .
رئيس معنى اختيارنا لها أنها كل القصائد الجيدة ، وإنما نريدها مختارات
نقتصر عليها لضيق المقام ، والأمثلة المملودة تغني بالإشارة والتمثيل عن
الكثرة الغالبة .

١ - « القمر العاشق » قصيدة حب

تصلح هذه القصيدة الجميلة أن تكون نموذجاً للقصيدة الكاملة - بمقدار
ما يصح الكمال في الحياة الانسانية - لأنها تجمع أصالة الشعر العربي بأوزانه
الدارجة وموسيقاه العالية إلى الروح الحديثة التي تختلف عن القديمة بتعقيد
الفكر وغزارة العاطفة . يقول الشاعر في افتتاحية القصيدة :

إذا ما طاف بالشرف	ة ضوء القمر المضي
ورف عليك مثل الحُـ	لم أو اشراقـة المعنى
وأنت على فراش الطهر	كالزنبقة .. الوصفى

فضمي جسمك العاري وصوني ذلك الحُسنًا (١)

وفي هذه المقطوعة الأولى يعطينا شخصية الفتاة . وأول ما نعرف عنها أنها قد سحرت القمر فهو مضى يطوف بشرفتها ويرف عليها . ثم تنجلي في البيت الثاني ملامح من شخصيتها فإن ضوء القمر يسقط على نفسها سقوط « الحلم » وفي كلمة الحلم خفوت وإبهام وضباب . ثم إنه يرف عليها رفيف « المعنى المشرق » ، وكلا الحلم والمعنى من مظاهر الفكر والشاعرية الروحية . ومضمون ذلك منح الفتاة لمسة روحانية فكرية تلتقط معنى الحلم وتذكر « المعنى » . أما البيت الثالث فيصف الفتاة بأنها تنام على فراش طاهر كما تنفس الزينة . ولا يخفى أن الزينة ترمز ببياضها إلى الطهر ونصاعة الروح ، وهي الصفة البارزة للفتاة في القصيدة واللمسة الوحيدة التي قد تشير إلى حسية في الفتاة ترد في البيت الرابع حين نعلم أن جسمها « عاري » . وبهذه الكلمة المريبة يقدم الشاعر المقطع الثاني من القصيدة حيث يقدم لنا شخصية العاشق (القمر) بعد أن قدم الفتاة في المقطع الأول :

أغار عليك من ساب كأن لضوئه لنا
تدق له قلوب الحو ر أشواقاً إذا غنى
رقيق اللمس عريد بكل مليحة يعنى
جريء إن دعاه الشو ق أن يقتحم الحصنا

وكلمة (أغار) التي تصدر المقطع مهمة بما تُشعر به من أن هذا العاشق مريب بحيث يثير غيرة الشاعر (وهو العاشق الحقيقي المختفي وراء شخصية القمر) . وقد صور هذه (الرية) في هذا المقطع وما بعده بالكلمات (ساب ، رقيق اللمس عريد ، يعنى بكل مليحة ، جريء) بتصور الشرف ، وعندما يُعصى هواه يثور ثورة عارمة :

(١) ليالي الملاح النათ ص ١٠ .

عصيت هـواه فاستضرى كأن بصدره جنا
مضى بالنظيرة الرعنا ء يطوي السهل والحزنا
يثير الليل أحقاداً وصدر سحابه ضغنا
وعاد الطفيل جباراً يهز صراعه الكونا

وفي إطار غيرة الشاعر وأوصاف القمر جاءت القصيدة ذات صفة حسية ملحوظة كما تثبت الكلمات : (مخدع ، جنون ، الشربة الحمراء ، النظرة الرعناء استضرى ، ضنى ، الجسد اللدن ، عرييد ، الشوق ، يقتحم ، وغيرها) ، وهي كلها دلالات حسية عنيفة .

ومصادر الجمال في القصيدة متعددة وأولها أن مسرحها ذو سحر خفي بما تهيأ له من جو الصيف وضوء القمر وهو يتسلق الأغصان إلى شرفة فيها فتاة تنام « في غلالة رقيقة » وتحلم كالزنبقة الوسنى . وقد أضاف الشاعر إلى هذا الجو السحري ما ألفناه في شعره من إحساس بالمسافات الواسعة فليس مسرح القصيدة هو البصن والشربة وحسب وإنما يتحدر القمر إليه « من وراء الغيم » مضيفاً مسافة من السماء إلى المشهد ، وعندما ترفض الفتاة حبه يخفي لكي « يطوي السهل والحزنا » ويهز « الكون » . كله . وهذه المسافات الشاسعة من وراء الغيم ، وفوق السهل والحزن تبقى مغمورة بضوء القمر الذي يضفي غلالة من السحر المبهم على القصيدة كلها .

وثاني مصادر الجمال في القصيدة أن العاشق فيها جميل على أروع ما يكون الجمال ، لأنه « القمر » ذلك المخلوق الذي يرتبط في خيال كل متلوق للجمال بأروع صور الروحانية والخيال والشعر . وقد شخص الشاعر هذا القمر السحري وجعله عاشقاً ، له صفات البشر :

فإن لضوئه قلباً وإن لسحره جفناً

وكانت الفتاة ، في مقابل عاشقها الرائع ، مرسومة رسماً جميلاً فيه غموض وشعر ، فهي « ذات غلالة رقيقة » وهي « تنام تحت نافذتها المفتوحة في ليالي الصيف القمرية » وهي طاهرة « كالزنبقة » ولذلك تعصي حباً هذا العاشق ذي المشاعر الحسية المشتعلة التي تحشد طهرها . وهذا الطهر الذي رسمت به فتاة « القمر العاشق » يضيف جمالاً أخذاً إلى القصيدة ، فإن للخلق الناصع ، ونظافة النفس سحراً شعرياً لا ينضب . وطالما هزت الشعراء صور الفتيات الطاهرات في نقاء العاطفة وبراءة الصبا . وللبراءة والنقاء صلة مكينة بالشعر والفن لأنهما يتصلان بأعلى صور الجمال ، ونعني جمال الروح .

أما فكرة القصيدة فهي أصيلة كل الأصالة ، ولكي نشخص هذه الأصالة نذكر أنها قصيدة حب ، وقد اختار علي محمود طه ، للتعبير عن حبه لذات الغلالة ، تصويرها معشوقة للقمر العاشق الذي تبقى وظفته أن يصور سحر الفتاة وفتنتها ومن ثم يعبر عن شوق الشاعر إليها . وهذا الأسلوب في تصوير العاطفة أجمل وأحر من التصوير المباشر بما فيه من استشارة للخيال ، وخلق لمعاني الجمال ، وبما فيه من ابتكار وأصالة .

ولا بد من كلمة عن فكرة عشق القمر لفتاة أرضية من البشر فإن لهذه الفكرة جذوراً معروفة في أساطير الإغريق القديمة ، فإن الراعي « أنديميون » كان حبيب إلهة القمر (ديانا) وقد كان حباً عتيقاً . وإذا كان الإغريق يشخصون القمر « فتاة » فإن شاعرنا جعله « رجلاً » ولعل سبب ذلك أن لفظ القمر في لغتنا مذكر فلا يمكن أن يشخص إلا رجلاً .

أثرى علي محمود طه استمد فكرة قصيدته من أسطورة أنديميون ؟ أم لعله ابتكره ابتكاراً ، وخاصة لأن هذا المعنى غير بعيد عن أجواء أدبنا العربي القديم حيث كان الشعراء يغارون على حبيباتهم من (النسيم) الذي يعبت يجدائلهن ويقبل ثغورهن . وسواء أكان هذا أم ذاك فإن قصيدة علي

محمود طه خلق جديد ممهور بطابعه الشخصي المتميز وذلك يحو ارتباطها بأية فكرة خارجها . وتلك سمة الشعر الجيد في كل زمان ومكان .

٢ - « نشيد إفريقي » من شعر البطولة

سمى الشاعر هذه القصيدة باسم جانبي هو « عودة المحارب » وأهداها إلى « الذين قلدسوا الحياة بحب الموت » ومن هذا الإهداء نفهم أنها من شعره في تمجيد البطولة التي تبذل ذاتها في سبيل رفع الحياة الإنسانية . ونحن نعرف في علي محمود طه هذا الولع بالبطولة فقد لمساته في مثل قوله :

وعشقت موت الخالدين وعفتُ من

عمري حقارة كل يوم فان^(١)

وقوله :

مصارع للفدائيين يعشقها مستقتلون وراء البحر أحرار^(٢)

ولكن قصيدته « نشيد إفريقي » تفوق سائر قصائده في هذا المعنى . وقد كتبها على لسان محارب إفريقي يعود إلى مضارب قبيلته بعد انتصاره على أعدائها ويفتح القصيدة قائلا :

ارقصي يا نجوم في الليل حولي واتبعي يا جبال في الأرض ظلي
واصلحي يا جنادل النهر تحتي بأناشيد مائتك المنهل^٣

(١) ليالي الملاح الثالث ص ٦٤ .

(٢) ليالي الملاح الثالث ص ٣٣ .

وارفعني ياربى إلىّ وأدنى زهرات من عُشْبِكَ المخضّل
ضمخني من عبيرها وشلاها قلماً لم تطأك يوماً بسدلاً^(١)

وتتجمع لهذه القصيدة الرائعة كل القيم الحية التي يؤمن بها علي محمود طه مما سبق أن مررنا به ، وقد أبرز فيها هذه العناصر : المحارب ، الزوجة ، الطفل ، الصبايا ، إفريقية ، مشاهد الطبيعة . فكان كل عنصر منها يرمز إلى معنى كبير دلت عليه القصيدة .

أما المحارب فهو صورة البطولة التي يقدسها الشاعر لأنها تبذل ذاتها في سبيل الحياة الحرة الكريمة .

وأما الزوجة فإنها ترمز (للعائلة) بكل ما لها من قداسة عند البطل ، لأنها أساس الإنسانية والنماء والأخلاق الكاملة .

وأما الطفل فإنه يشخص ذلك الجانب العاطفي الحبي من نفسية البطل العظيم الذي عرفناه في القصيدة رجلاً « بجلي فتكتب الختوف » في بعض ساعاته ، ويرق ويلين حتى يحمل الطفل ويناغيه ويضاحكه في ساعاته الأخرى . وهذا يعطي صورة بديعة من إنسانية البطل وكماله .

وأما الصبايا فهن في القصيدة يمثلن الشباب والجمال بمعناها المطلق كما يبدو من قوله عن النار المقدسة :

رقصت حولها الصبايا وغنت بأغاني شبابها المستهل .

فليس في ذكرهن هنا ميل حمي وإنما هو اعتراف البطل المكتمل الذهن

(١) الملاح الثالث ص ٣٥ .

والنفس بقيمة الشباب في بناء المجتمع وبعث الحياة ، وتبدو هذه النظرة المدركة الصافية في خطابه لمن :

يا عذارى القبيل أنتن للمجد — على عفة صواحبُ بذلِ
حسب روعي الظامي وحسب شفاهي — رشفة من عيونكن النُجُلِ
وابتساماتكن فوق شفاه — بمعاني الحياة كم أوامت لي
حين ألقى زوجي على باب كرخي — وأناغي على ذراعسي طفلي

وما أجمل الحشو في البيت الأول « أنتن للمجد — على عفة — صواحب بذل » فكأنه خشي أن يفسر البذل للمجد بابتذال الخلق والخروج على مقاييس الشرف فاحترز بالجملة الاعتراضية — على عفة — مشيراً إلى الصفة الظاهرة اغنيات القبيلة وهي « العفة » .

وأما الطبيعة فقد تمثلت في القصيدة تمثلاً جميلاً خاصاً فكان ذهن المحارب ممثلاً بصور النسيم والشمس وجنادل النهر والزهرات . وهذه كلها رموز للطبيعة الخالدة التي يحبها البطل بما يملك من إنسانية وحياة ، فهو يرى فيها جانباً روحانياً له في نفسه قداسة .

وقد نجح الشاعر باختيار وزن الخفيف للقصيدة ، والملاحظ أنها القصيدة الوحيدة التي نظمها للبطولة من هذا البحر . فهو في قصائده الأخرى جميعاً يختار وزناً ذا موسيقى عالية وجهورية كما في « مصرع الربان » التي اختار لها البحر البسيط و « طارق بن زياد » وقد اختار لها البحر الكامل ومثلها في هذا « المدينة الباسلة » . أما البحر الخفيف فميزته أنه ممطوط طويل حروف المد ، له نبرة كسول فيها امتداد يبعث الخيال الرقيق والتأمل . ولذلك كان ملائماً لفكرة قصيدة « نشيد إفريقي » التي تهدف إلى ربط البطولة بالإنسانية ،

إن هذا البطل المتصبر يتغنى بالطبيعة ويتنوق جمالها المتجلي في النجوم والجبال والنهر والربى والزهرات والعشب المخضل والعبير . ثم هو يحب أهله ويحمل الرياح تحياته إليهم ويذكر زوجته وطفله بحرارة ، ويمجي الشباب والجمال والعفة ، ومن ثم فإن وزن الخفيف ، بما له من مسحة الحلم والاسترسال والاسترخاء يتسجم مع هذه المعاني . وكأنني بالبطل جالساً في « جندوله » المتحدر في النهر جلسة استرخاء . وهو يتأمل هذه المعاني ، سائراً في طريقه إلى مضارب قبيلته وقد رفع لواءها عالياً وتسّرسل أفكاره مع الوزن ومع ماء النهر الجاري في كسل وشاعرية . وقد كانت الثقافة الموحدة ملائمة لأن القصيدة كلها انصباب خواطر متأملة تعبر في ذهن المحارب في جلسة واحدة فليس فيها صعود ذهني ونزول وإنما تناسب على مستوى واحد من العاطفة والحرارة والنعيم .

وتنتهي القصيدة بيت جهوري تكمل به هذه الأنشودة المثالة الهادئة :

وأنام الليل القصير لأجلو صارمي في سنا الصباح المطل

وفيه يتعاكس « الليل » في الشطر الأول مع ضوءين في الشطر الثاني : ضوء الصباح وضوء الصارم « المجلو » . وهكذا يغلب الضوء الظلام في هذه القصيدة الباهرة . وإلى الضوء لا بد أن ينتهي ليل يحمل مسؤوليته مثل هذا البطل النبيل .

٣ - « امرأة وشيطان » قصة شعرية

إحدى قصائد الشاعر المتميزة بقوة صياغتها واقتدار لغتها . ولا يمكن جمالها في القصة التي بنيت عليها ، فإنها تكاد تكون قصة اعتيادية ، وإنما

يكنم في بناء القصيدة ورسم شخصيتي المرأة والشیطان . وتبدأ القصيدة
بهذين البيتين :

أقسمت لا يعصر جباراً هواها أبدت الدهر وإن كان لها
لا ولا أفلت منها فاتن قربته واحتوته قبضتها^(١)

وفيهما يصف هذه المرأة التي هي موضوع القصيدة . وأول ملامح
شخصيتها ، هذا القسم الجريء بأن « لا يعصي جبار هواها » وهو في الحق
قسمٌ عظيم لأنه يتعلق بمن هو « جبار » ولأنه يشمل « مدى الدهر » . والبيت
الثاني لا يقل قوة تشخيص عن الأول ومنه نعلم أن قسم المرأة قد تحقق
فلم يفلت منها « فاتن » . وفي قوله « قربته » ما يشعر بسطوتها على حياة
عشاقها فهي تتصرف بتقريب من تشاء منهم لأن الزمام في يدها لا في أيديهم .
وفي قوله « احتوته قبضتها » إشعارٌ بمدى قوتها وأمرها وسيطرتها على
من حولها .

وفي الأبيات التالية يصفها بأنها « ساحرة » حذقت علم « الأولي » وأن
شبابها خالداً مع أنها عجوز عمرت أزمنة طويلة ، وأن لياليها مصبوغة
« بدماء سفكنهن يدها » ثم تأتي هذه الأبيات البارة في التصوير :

كلما التذت وصلاً من فتي سحرته وهو في حضن هواها
واحتوته في أضيض زهرة يسرق الأنفاس من طيب شذاها
زهيرات مثلت عشاقها بعيون غرقات في كراهاها
فلذا ما الليل أرخى ستره أطلقت أشباحهم في متداهها

(١) الشوق المائد ص ١٧ ، وقد بينا في موضع آخر أن الفعل « لا يعصر » يجب أن يكون
مرفوعاً لا مجزوماً .

مهجاً خفاقة ملتاعةً وعيوناً ظامئات وشفاها
تستعيد الأمس في لذتها ولياليها وأشواق رؤاها
تتلوى بينهم مشوبة شهوة يلتهم الليل لظاها

وفي هذه الأبيات تبدو ملامح حسية عنيفة تشخص نفسية هذه المرأة أكثر وأكثر . وأول هذه الملامح هذا السلوك الشاذ الذي يجعلها « كلما » أحب رجلاً سحرته وحولته إلى زهرة في أصيص . وحين يهبط الليل تطلق أشباح أحيائها القتل من الأصص وتروح تراقصهم في جنون حسيّ نهم . فهذا المسلك في ذاته صورة من اشتعال الخواص إلى درجة المرض . ولكي يعمق الشاعر هذا الجو الحسي استعمل ألفاظاً مثل « سحرته ، حضن ، الأنفاس ، عيوناً ظامئات وشفاها ، لذاتها تتلوى ، مشوبة ، شهوة يلتهم الليل لظاها » ونحوها. وبالببيت الثامن عشر من القصيدة يدخل مسرح الأحداث شخص ثانٍ هو الشيطان وكان قد قدم لدخوله في أوائل القصيدة بقوله :

قل لا يذهب عنها كيدها غير شيطان ولا يحو رقها

وها هو ذا الشيطان قد أقبل . وبعينه يتاح لنا أن نرى ما لم يمرّ من حياة هذه « الغانية » عندما يقف الشيطان يتطلع مندهشاً إلى الوادي الجميل الذي يحيط بمسكنها العجيب وهذا وصف الشاعر له :

أي واد رائع أحجاره تحذر الريح عليهن سُرّاها
أي قصر باذخ في قمّة تحسب الأنجم من بعض ذراها
ودروب حولها ملتفة كأفراع سموت في منحناها
وبروج لحمام زاجل هو بالأقدار يهفو من كواها

والنبرة التي تغلب على هذا الوصف هي نبرة الرعب تم عليها الألفاظ

« رائع »^(١) و « تخدر » و « الأفاعي » و « سموت » و « الأقدار » ومن ثم فإن وادي هذه الغاية مخيف ، وأحجاره ملساء حتى لتخاف الرياح أن « تسري » عليها . وهو فوق ذلك عال علواً شاهقاً يصل النجوم ، وهذه الصفة توحي بأن الغاية تسكن بعيداً عن أنظار البشر في قمة خلف عالمنا ، أو بين النجوم ، وهذا مناسب لطبيعة الحكاية . ثم إن دروب هذا الوادي ، في تلويها وانحناءاتها تشبه أفاعي مسمرة في المنحنيات ، وهي صورة مخيفة تعمق جو الرعب . أما حمام الزاجل فقد اتخذته الشاعر رمزاً للقدر الذي يكمن في بوجهه يترصد الحياة والأحياء لينقض في اللحظة المرسومة ويودي بالعمر .

ولكن الذي يلفت نظر الشيطان في هذا الوادي العجيب ، هو منظر تلك « الأصص » الذهبية المرسومة على جوانب الممرات وقد نبت فيها زهر معجب غريب له « شفاء » تدعو إلى « القطاف » :

فجنى ما شاء حتى لم يلع في أصيص زهرة إلا جناها

وهكذا يعتدي الشيطان — دونما قصد — على أعز ما تملكه هذه الغاية الساحرة ، فيقطف أزهارها المسحورة جميعاً ، ويقف ذاهلاً يتطلع إليها ، وهي تلامس الثرى فتستحيل (دمي حية تستبق الباب) ، ويفك السحر عن العشاق فيهربون من أسرهم القاسية تحت بصر الشيطان المحير الذاهل .

ويقبل الليل وتنبت في أبهاء القصر مائدة حافلة عليها كل ما يشتهي من « صحاف كتهاول الرؤى » وسواها . وبينما يقف الشيطان متطلعاً إلى المائدة والأبهاء مهوراً تقبل ساكنة القصر وتقف قريبة منه بحيث يراها ولا تراه .

(١) بينا في موضع آخر من الكتاب أن علي محمود طه يستعمل « الرائع » بمعناها الأصل في اللغة وهو « المخيف » .

ويعطينا علي محمود طه تفاصيل إحساس الشيطان وهو يراها أول مرة :

يا لها من فتنة قد صوّرت في قوام امرأة راع صباحها
طلعت في حالة من خضرة وعيون يترقرقن مياهها

ونادت المرأة أحباءها أن ينهضوا من أوصال الزهر إلى السهر والقصف
فلم يجيبها منهم أحد . وارتعشت وأدركت أن قوة جبارة تفوق قوتها قد
عبثت بعالمها وانتهكت حرمة أسرارها . والتفت تبحث بعينيها فرأت الشيطان
متصبباً وما زالت يداه نديتين بماء الورد وعطر الزهر المقطوف .

عند هذا تلتقي القوتان الرهيبتان : قوة الساحر المتحدية ، وقوة الشيطان
الذي يستطيع أن يبطل كل سحر . أما الساحرة فهي تلجأ إلى أقصى ما تملكه
من سحر فترفع عصاها الجبارة في وجه الشيطان ، وهي العصا التي تستحيل إلى
جمجمة تقتل كل من ينظر إليها . ولكن الشيطان « يتقيها » وينجو . وحين
تدرك الغاية معنى هذا تقف صامته ذاهلة . وعندما تمر الدقائق وهما ساكتان ،
ينتطلع أحدهما إلى الآخر ، يقع شيء لم يكن في حساب أي منهما :

وسجا بينهما الصمتُ الذي يتغشى الأرض إن حان رداها
والتقت عيناها فاستروحا راحة من قبلها ما عرفاها
عرفت من هو فاستخذلت له ورأى من هي فاستحيا قواها

وسألته أن يردّ عليها زهراتها فاعتذر إليها بأنه لا يستطيع لأن رد الروح
من أمر الله وحده . واستشعر الشيطان الحزن لأنه لا يقدر أن يلبي رغبتها ،
وصارحها بهذا الحزن . والظاهر أن استسلامه لها هذا ، قد أرضى كبرياءها
وهز نفسها فاندفعت إلى الاعتراف بين يديه بكل ما اقترفته من ذنوب :

زهرا تي تلك ما كانت سوى شهوات جسمي الطاغى نمامها
 قهرتني واستلّتيّ بها غيرة ينهش قلبي عقرباها
 وأنا نية أنثى لم تطق فاتنأ تملكه أنثى سواها
 قد صنعت الحقّ: قد عاقبتني فارحم المرأة في ذل هواها

وبكت المرأة وبكى الشيطان وتصافحا على الحبّ والتفاهم .

• • •

هذا ملخص الحكاية التي قامت عليها القصيدة ، فإذا أراد علي محمود طه أن يقول بها ؟ ما الرموز التي تكمن وراء سياقها وتفاصيلها ؟ لا بدّ لنا أولاً أن نشير إلى أنه لا يريد أن تكون هذه الغانية رمزاً بلحس المرأة ، والدليل الدامغ على ذلك أنه قدم للقصيدة بيت أبي العلاء المعري :

لحالك الله يا دنيا خلويأ

فأنت الغداة البكر العجوزُ

ومن هنا نعلم أن الغانية ترمز إلى « الدنيا » ، ومما يؤيد ظننا هنا صفاتها التي وردت في القصيدة ومنها وصفه لها بأنها عجوز صبيّة في الوقت نفسه .

ويبدو لنا أن علي محمود طه ، في أساس قصته هذه ، متأثر كل التأثر بالقصص العربية القديمة في ذمّ الدنيا ، لأن تشبيه الدنيا بالغانية الشهوانية وارد بكثرة في كلام الزهاد ، فمن ذلك قول قطريّ بن الفجاءة : « لا تغرّوا بالدنيا فإنها غداوة خداعة » وقد تزخرت لكم بغرورها وفتتكم بأمانيتها ، وترينت لخطابها ، فأصبحت كالعروس المجلوة ، العيون إليها ناظرة ، والقلوب عليها عاكفة والنفوس لها عاشقة ، فكم من عاشق لها قد قتل ،

ومطئن إليها خذلت» (١) فإن في هذا النص ملامح واضحة من غانية علي محمود طه .

ويذهب الدكتور زكي مبارك إلى أن تشبيه الدنيا بامرأة تشبيه صوفي ، وأن مردّه إلى كلمة أثرت عن المسيح عليه السلام إذ رأى الدنيا في صورة عجوز عليها من كل زينة :

المسيح - كم تزوّجتِ ؟

العجوز - لا أحصيهم .

المسيح - فكلهم مات عنك ؟ أو كلهم طلقك ؟

العجوز - كلهم قتلته .

المسيح - بؤساً لأزواجك الباقين كيف لا يعتبرون بأزواجك الماضين (٢) .

هذا فيما يلوح لنا ، أصل القصة التي عرضها علي محمود طه، ومنه اقتبس الرمز . وأما التفاصيل فلعلها من خياله ، لأن بينها وبين تفاصيل هذه « العجوز » فروقاً ظاهرة ، منها أنها لا تملك « أزواجاً » بل « أحباء » وعشاقاً . وهي لا تقتلهم وإنما تسحرهم إلى أزهار في أصص من ذهب حتى إذ جن الليل بعثتهم من مراقدهم لتغرق في لذات الحواس بين الطعام والشراب والرقص والتعذيب . وقد أضاف الشاعر شخصية الشيطان الذي يقع في غرام الغانية ويقيم معها حلفاً على الصداقة . وفي وسعنا أن نستخرج ما ترمز إليه هذه الإضافة لأن الدنيا - وفق النظرة الزاهدة - حليقة الشيطان بما فيها من غرور وشر .

(١) التصوف الإسلامي للدكتور زكي مبارك ج ٢ ص ١٣٧ .

(٢) المصدر السابق ج ١ ص ١٣ والأصل مكتوب سرداً وجملناه حواراً لإيضاح صلته بموضوعنا .

ومثل هذا المعنى وارد في حكايات الزهاد :

غير أن الذي يصعب تعليله ، في حكاية علي محمود طه هذه ، هو لمسة الرقة والارتفاع والحنان التي يضيفها على شخصيته في خاتمة القصيدة . فإنيهما ييكيان معاً بعد أن يشتركا في الإحساس بالحزن والألم ونحن ندري أن علي محمود طه يحترم البكاء والحزن ويعتبرهما من وسائل التطهير للنفس الإنسانية . فإذا إذن أراد حين جعل الغانية والشیطان ييكيان ؟ أترأه أراد بذلك أن يكسب شخصيته إحساساً إنسانياً ما لكي يجعل لها في نفس القارئ شيئاً من العطف ؟ .

إن هذا السؤال الأخير يضعنا مواجهين لمشكلة فنية في قصيدة (امرأة وشیطان) فإنها ، باعتبارها الأدبي ، تعدّ أثراً غير جميل ، لا لأن تصوير الشناعة الخلقية يتعارض مع الفن ، فأنا لا أومن بهذا ، وإنما لأن الغانية لاتنال حب القارئ إطلاقاً . لا بل إن القصيدة بمجموعها ترك في النفس أثراً قبيحاً ، لا تخفف منه قوة اللغة التي عبر بها الشاعر عن مختلف جوانب الحكاية ، ولا التحليل النفسي عبرها . وما من أثر أدبي قط ألا ويكون فيه شخص أثير إلى قلب الشاعر والقارئ بحيث ينال العطف ويخفف شناعة المواقف وقسوة الأحداث .

مثال ذلك أن شللي الشاعر الإنكليزي قد كتب مسرحية موحشة مظلمة عنوانها « The Cenci » وقد صور فيها حادثاً كله قبح حيث نرى أباً مجرماً يقتصب ابنته الشابة . ولا ينقذ هذه المسرحية إلا براءة الفتاة وجمال روحها ورقة أحزانها بحيث تمتلك عطف القارئ وحبه وبذلك يخف أثر الشناعة في النفس . ومثل ذلك موفور في مسرحيات شكسبير ومثالها مأساة « الملك لير » وفيها أحداث شريرة قبيحة كل القبح ، وأشخاص سود الضمائر لا مشاعر إنسانية لهم ، وإنما يحتفظ المؤلف باستمتاع القارئ والمشاهد بلمسات الحنان

والمحبة والطيبة في أشخاص الملك لير وابته كوردليا والمهرج ، فإن هذه الشخصيات الرقيقة تخفف وقع عنصر العذاب والاشمئزاز . أما علي محمود طه فقد قدم لنا غانية شريرة قبيحة النفس والمسلك ، وجعلها تقع في حب الشيطان وتتحالف معه وبذلك نجح في استثارة اشمئزاز القارىء ثم تركه معلقاً يعاني الضيق ولا يستطيع الخروج منه .

في الواقع أن هذا هو السبب في أن قصيدة « امرأة وشيطان » رغم إحكام صياغتها وقوة تفاصيلها بقيت غير محبوبة عند القراء ولعل الشاعر أراد أن يرفعها عن هذا المستوى عندما جعل المرأة والشيطان يكيان ، غير أنه — حتى إذا كان قصد ذلك — قد هدم ما بناه ، بالبيت الأخير من القصيدة :

وبكى الشيطان يا لامرأة أبكت الشيطان لما أن رآها

فإن التعليق في هذا البيت مبني على أن الشيطان هو الشيطان بكل ما نعرف له من صفات شريرة مقيتة ، فإذا كانت الغانية قد أبكته فهي ولا ريب أكثر شراً وقبحاً منه .

ولا بد لنا من أن نشير إلى احتمال قائم بأن يكون علي محمود طه قد صور شخصية الغانية — بعد أن استقى الرمز بها للعالم من حكايات الزهاد العرب ، على نسق شخصية الساحرة الإغريقية « سيرمي » التي كانت تسحر البشر ونحوهم إلى حيوانات تخرس مسكنها . وقد صورها الشاعر الإنكليزي جون كيتس تصويراً يجعلها على نسق غانية علي محمود طه فلها حين تعشق رجلاً قربه حتى تسأله وإذا ذاك تسحره وتركه يتعذب ^(١) .

(١) إشارتنا إلى مطولة كيتس أنديميون — الكتاب الثالث .

الفصل الثاني

مطولة "الله والشاعر"

تتصف « الله والشاعر » بما يتصف به كثير من شعر علي محمود طه من تطلع إلى الأعالي والذرى وولع بالجانب الروحي من حياة الإنسان ولقد سماها « الله والشاعر » فرسم لها منذ العنوان جواً من الجلال والروحانية يكاد يأخذ بالقارئ ، حتى قبل أن يقرأ القصيدة ، بما تشتمل عليه من طموح وارتفاع وعمق . وحين نتجاوز العنوان ونتوغل في أبهاء القصيدة نجد فيها شعراً بديعاً يجتمع له العنصران اللذان لا يسهل أن يجتمعا في الشعر : الانفعال المتوهج الأصيل والفكر الفلسفي العميق . نعم إن في العربية كثيراً من الشعر الفلسفي ، غير أن الفلسفة في أغلب هذا الشعر ، قد جاءت على حساب الشعرية والموسيقى . ولعلّ أبا العلاء المعري قد نظر إلى هذا المعنى حين قال « أبو تمام والمنتبي حكيمان وإنما الشاعر البحرّي » . فكأن الحكمة — وهي فلسفة مركزة تركيزاً كثيفاً — تتعارض مع الشعرية والشاعرية بحيث لا يجتمعان . وهذا عين المعنى الذي تنتهي إليه مطولة جميلة للشاعر الإنكليزي جون كيتس يحكم خلالها بوجود تناقض بين الفلسفة والشعر . قال :

« ألا تهرب الروى السحرية جميعاً بمحض لمسة من الفلسفة الباردة ؟ إن الفلسفة تقلّم أجنحة الملائكة ، وتقتل كل سرّ بالقاعدة المرسومة

والنخط . إنها تفرغ الجو المشحون بالأطياف وتنفض نسيج قوس قزح ، ^(١) .

وتقع مطوّلة « الله والشاعر » في عشرين ومائتي بيت ، استعمل فيها علي محمود طه البحر السريع ذا الشطرين في مقطوعات ثنائية يشترك فيها الصدران بقافية والعجزان بقافية كما يبدو من هذا النموذج :

من عبراتي صفت هذا المقال
ومن لهيب الروح هذا القلم
ملأتُ منه صفحات الليال
فَقَضُمْتُ كل معاني الألم ^(٢)

وقد بنى الشاعر هيكل القصيدة العام على أساس من العاطفة والنغم دون أن يستند إلى تقسيمات لفظية مثل العناوين وسواها ، ومعنى هذا أننا نميز الفصل الواحد من المطوّلة عما يليه بمجرد تغيير النبرة أو ارتفاع مستوى العاطفة . وهذا في رأينا هو البناء الأصح للمطوّلات الشعرية ، حيث يفصح الشاعر عن نفسه دون أن يركز إلى تعليقات نثرية موضحة .

موضوع المطولة وبنائها العام

تلاحظ في قصيدة « الله والشاعر » ، على أساس النبرة والجوّ ، ستة أقسام تختلف في أطوالها ونبراتها وأجوائها . وسندرس هذه الأقسام فيما يلي بتلخيص مضمونها والتعليق عليه :

(١) ترجمة آنية لي من قصيدة Lamia لكيس (١٨٢٠) ومن رأيي أن تكتب الترجمات النثرية كما يكتب النثر العربي ، لأن ذلك أحفظ لحال الأصل وأقرب إلى أساليب لغتنا العربية .

(٢) قصيدة « الله والشاعر » ديوان « الملاح الثالث » ص ١٧ - ١١٣ .

يشمل القسم الأول من المطولة الأبيات (١- ١٨) وفيه يرسم الشاعر
جواً عاماً يعبر فيه تحت الدجى وهو يجابه المسافات بالعنصرين : الآدمية
والشقاء . وتعصف الرياح وتقصف الرعود في مسمع الشاعر وينتهي من
تجواله في الظلام بأن يقف متطعماً إلى السماء :

في وقفة الناهل ألقى عصاه
مولي الجبهة شطر الفضاء*
كأنما يرقى الدجى ناظراه
ليستشفا ما وراء السماء*

يقط ضوء البرق في لمح
على جبين باردٍ شاحبٍ
ويشير البرد في لفحه
ناراً تلتقى في فم ناخبٍ

ويشير هذا المقطع إلى صفة بارزة نلاحظها في شعر علي محمود طه عموماً
وهي حرصه الدائم على أن يضع (الإنسان) مواجهاً للامتداد والسعة والعظمة .
فهاهو ذا هنا يوقف الشاعر - وهو عنده رمز الحكمة والنور والإنسانية
الكاملة - مواجهاً للفضاء العظيم بكل أبعاده اللانهائية . ثم يجعل الدجى مرتقى
شاعراً يريد الشاعر أن يسمو فيجتازه . إلى أين ؟ إلى حيث يستشف ناظراه
لا السماء وحسب وإنما ما وراء السماء أيضاً . إن الشاعر علي محمود طه هنا ،
مثله في سائر شعره ، مجتلى النفس بحنين العظمة وحرقة السمو . ومنذ هذا
المقطع يبدأ بحثه عن القمم العليا فلا يقنع بأقل من أن يستشف ما وراء السماء ،

وما يكاد الشاعر ينتهي من تعيين هدفه من التجوال تحت الدجى حتى

يعود إلى وصف أحاسيسه وما حوله فيخبرنا أن البرق يسقط منه على برودة وشحوب وأنه يحسّ البرد والعطش . ولعلّ هذه العودة تبدو أشبه بفوضى فكرية تجعل الشاعر يسيء ترتيب معانيه في هذا القسم من القصيدة . أفلم يتبه من وصف المشهد والأحاسيس قبل أن يتحدث عن الغاية ؟ وإذن فلماذا عاد إلى الحديث الأول ؟ في الواقع أن الشاعر يلتفت بهذا التفاتة غير واعية إلى جسده . فما يكاد يحسّ حماسة الارتقاء الروحانيّ نحو السماء وما وراءها حتى يلمع البرق وتعصف الرياح لتذكره بأن له جسداً يبرد ويشحب ويعطش ، وبذلك يحول دون صعود الروح الطموح إلى القمم العليا . وتشير هذه اللفتة إلى اتجاه القضايا التي جاء الشاعر يستعرضها بين يدي خالق السماء والأرض وموضوعها، كما سرى الصراع بين روح الإنسان وجسده .

ويشمل القسم الثاني الأبيات (١٩ - ٩٥) وفيها يرفع الشاعر إلى الله ما سماه في الفقرة الأولى « شكابة الخلق إلى الخالق » وتؤلف هذه الشكابة جوهر القضية الفكرية التي تطرحها القصيدة وهي - كما سرى - ضرب من الآلام العامة التي يشترك فيها البشر جميعاً دون أن يختص بها الشاعر وتبدأ هذه الفقرة بالمقطع التالي يخاطب به الشاعر خالقه :

لا تعدّني يا ربّ في محنّي	ما أنا إلا آدمسيّ شقي
طرّدني بالأمس من جنّي	فاغفر لهذا الغاضب المحقّق
حنّانك اللهم لا تغضب	أنت الجميل الصفح جمّ الحنان
ما كنت في شكواي بالملّنب	ومنك يا ربّ أخذت الأمان

ولنلاحظ أن ضمير المتكلم في هذه الأبيات لا يعني الشاعر وحسب وإنما يتسع حتى يشمل البشرية كلها فكان الشاعر يمثل الإنسانية .

ويعطينا علي محمود طه هنا ما يقصد بوصفه لنفسه بالآدمية والشقاء وهو الوصف الذي مرتبنا في افتتاحية القصيدة ونخص الطرد من الجنة بالذكر وهو حادث يتذكره الشاعر بالغضب والحق . وحين يحس أنه إنما يغضب بين يدي الله القوي المتعال ينبري ليقم مكانه إحساس العبد الغاضب المتمرد على ربه صلة من الرحمة والحنان يسبقها الخالق الغفور الرحيم على عبده .

ولعل القارئ يتساءل : متى أخذ الشاعر الأمان من الله في أن يشكو ويعتب إلى درجة التمرد والحق ؟ والحق أن علي محمود طه لا يضع في المطولة نص جواب صريح على هذا ، فلا بدّ لنا أن نستشفه نحن بربط المعاني واستنتاج التعليقات وأماننا لذلك تعليلان اثنان نبسطهما :

١ - يقول الشاعر في البيت الثامن بعد المائة إن الله قد أرسله إلى الأرض لكي يغنيها « لحن السماء » فالشاعر إذن نوع من « الرسول » من الله إلى الوجود جاء يؤدي رسالة الجمال والخلق والإحساس .

ولكل رسول دالة على أن من أرسله لما يملك من ثقته ومحبته . وذلك نوع من « الأمان » أخذه الشاعر من الله .

٢ - للشاعر أسوة " بالمتصوفة من جماعة الحب الإلهي ، وهم حين يشتد بهم الوجد يرتفعون إلى مرتبة من الإحساس بأن الخالق يبادهم حبهم ومواجههم وهم يستندون في هذا إلى الآية الكريمة : « سوف يأتي الله بقوم يحبهم ويحبونه » ومع أن علي محمود طه ، فيما نعلم من شعره لم يتصوف يوماً ، إلا أنه خاصة في آثاره الأولى كان كثير الذكر لله شديد الحب له وحسبنا مطولة « الله والشاعر » دليلاً على منحاه هذا فلا يستبعد من مثله أن يسعد بمثل هذا الإحساس الجميل بأن الله قد أعطاه الأمان لأنه يرعاه رعاية خاصة .

وفي هذه الفقرة يعرض الشاعر قضية البشر على الخالق وهو يلخصها بأنهم يعانون تمزقاً نفسياً سببه الصراع القائم بين أرواحهم المتحدرة من مصدرها الإلهي وأجسادهم الخاضعة لتحكم الغرائز الدنيا. على أن جوهر المشكل ، مع ذلك ، ليس هذا الصراع ، وإنما هو الإحساس بأن الله يعاقب على الاستسلام إلى الغريزة الدنيا . وعند هذا ترتفع أسئلة الشاعر العاتية بين يدي الخالق :

ما كنتُ إلا مثلما ركبْتُ	غرائزي ما شئتَ لا ما أشاءُ
فلتجزها اليوم بما قدمتُ	وإن تكن مما جتته برآء
وفيمَ تجزي وهي لم تأثمِ	ألسَ أنت الصائغ الطابعُ ؟
ألم تسمها قبل بالميسم	ألم تصغ قالبها الرائعُ ؟
الخير والشر بها توأمان	والحب والشهوة في طبعها
حواء والشیطان لا يبرحان	يساقطان السحر في سمعها

ونكاد نحسّ في هذه الايات نبرة خيامية ، بمعنى أنها تردّد عين الشكوى التي اشتهر بها عمر الحيام في احتجاجاته المعروفة على الدين والقدر . غير أن بين شاعرنا المعاصر والحيام فروقاً ظاهرة تجعلنا نميل إلى أن نقطع بأنه لا يصدر في نبرته هذه عن تأثر بالحيام وإنما تقوده إليها اندفاعات ذهنه وعواطفه الشخصية . وأبرز دليل على ما نقول أن علي محمود طه يكتب بروح من يؤمن إيماناً عميقاً بالله ، فلا يختم مطولته إلا بمشهد خاشع مؤثر من الاجتهال إلى الخالق يرفعه هو والبشرية كلها من بين سحب البخور وأمواج اللموع الحارة التي تغسل النفوس من ذنوبها . ومثل هذه الروح بعيدة حق البعد عن جوّ رباعيات الحيام التي تصل إلى درجة عصيان الخالق حتى لقد قال :

يا إلهي أنا من قد برأتني قدرتك
فرعرت عزيزاً ذلتني نعمتك
سوف أمضي في المعاصي جاهداً عشرين عاماً
لأرى معصيتي أكبر أم مغفرتك (١) ؟

وأما علي محمود طه فإنه يجعل الإنسان ضحيةً للفتنة التي كتبت عليه
ولا يد له فيها ، وبهذا يدافع الشاعر عن البشر بين يدي الخالق . ثم هو يرى
للمعصية البشرية عنراً ثانياً . فالإنسان إنما يقع في الإثم لأنه يريد أن يفرّ من
آلامه الروحية بأن يفرقها في بحر اللذة ، وكان متع الحسن مهرب له من
عذاب الروح . وأكبر ألم عند علي محمود طه هو ألم الشعور بالموت المتربص
وراء الليالي يرتقب فرصة ليثبت فيها ويقضي على الإنسان إلى أبد الزمان :

أصبح الإنسان هذا الرميم
والحيفة الملقاة عبر التراب ؟
أستحيل الكبون هذا المشيم
والظلمة الخائيم فيها الخراب ؟

نحن إذن بإزاء مشكلة الموت يحسها الشاعر بعمق ويتألم لها فلا يجد
مهرباً من العذاب إلا إلى ملذات الحسن يلتمس فيها النسيان . إنه ليجزع
أمام هذا الفناء الرهيب الشامل الذي تنتهي إليه الحياة ومعالمها وأشخاصها
جميعاً ، وهو يجزع أمام عمق السرّ الذي يحفّ بالموت وبالحياة نفسها ،
فهل يلام إذا ما التمس التشاغل والسلو ؟ (٢)

(١) ثورة الغيام . عبد الحق فاضل . لجنة التأليف والترجمة والنشر (القاهرة ١٩٥١) ص ١٩٣

(٢) هذا السؤال ملقى على أساس رأي الشاعر لا رأينا نحن .

وحين ينتهي الشاعر من إلقاء «دفاعه» عن الإنسان بين يدي الله يختم خطابه قائلاً :

هأنذا أرفع آلامه إلى سماء المتقذ الأعظم
أنا الذي ترسل أنعامه قيثارة القلب ونسار الفم

وعند هذا نصل إلى القسم الثالث الذي يشمل الأبيات (٩٥ - ١١٨) وصفة هذا القسم أنه يمثل ارتخاء مريحاً بعد القسمين السابقين اللذين سادهما التوتر والعذاب والشكوك ، وكأن الشاعر يتعب من حدة الصور وأوصاف الشقاء فيفيء إلى واحة روحية ليستريح . وأين يجد الشاعر واحة الفكر إن لم يكن ذلك في عالم الشعر وخيالاته العذبة الرقيقة ؟ وينطلق فعلاً في تلك الأفياء الماددة تصحبه كآبة خفيفة أحياناً كما في هذه الأبيات الجميلة :

يا ربّ ما أشقيني في الوجود إلا بقلبي ليتنه لم يكن
في المثل الأعلى وحب الخلود حملتهُ العبء الذي لم يهن
خلقتهُ قلباً رقيق الشغاف يهيم بالنور ويهوى الجمال
حلت له النجوى ولذّ الطواف بعالم الحُسْن ودنيا الخيال

إن هذا القسم ذا النبرة الماددة المرتخية ، ضروري لبناء القصيدة الفنيّة ، لما يحدثه من تنويع النبرة والجوّ من جهة ، ولما يمنح القارئ من فرصة للراحة بعد حدة الانفعال من جهة أخرى . وكل فنّ جيد لا بدّ أن تتناوب فيه فترات التوتر والارتخاء تناوباً منتظماً .

وفكرة هذا القسم الثالث أن الشاعر يعزّي العالم عن حزنه ، بأغانيه ، فهو يقضي حياته يطوف بالحنان بين مطارف النور والندى ، يستقبل الضمى

بالتزيم وتعاقب عليه الفصول وهو يردّد أنغامه وفجأة يرنّ صوت التلير
وتتغير نبرة القصيدة .

ويشمل القسم الرابع الأبيات (١١٩ - ١٦٤)، وفيه يتحدث الشاعر عن
آلامه الخاصة بعد أن عرض في القسم الثاني ، قبل الاستراحة ، آلام البشر
العامة . وفي هذا القسم يعود التوتر لأن الشاعر يستيقظ من مرحلة الفكر البريء
التي عاشها في صباه يوم كان ينتقل في ليالي الشرق المقمرة طائناً الوجود جمالاً
خالصاً لا يشوبه نقص ولا ألم :

الكون يبدو وادعاً هائلاً كأنه الفردوس في أمنه

وتبدأ « اليقظة القائلة » - كما يسميها الشاعر - حين يدرك أن هذا
المظهر الفردوسيّ الوادع للكون ليس حقيقياً وإنما توجي به « النظرة العاجلة »
السطحية فإذا « حدّق » الشاعر تحديق الوعي صدمته الحقيقة المرة :

ما كان إلا ريباً حادّاً حتى جلت ذنياه عن سرها

وما سر الدنيا الذي تفضحه النظرة المحلقة المتأملّة ؟ إن الشاعر يلخصه
بقوله : « الذئب والشاة وحرب البقاء » وقصة الذئب والشاة معروفة ، عتواها
قتلٌ دامٍ بالباطل والبهتان ، ودم طاهر بريء يخضب أديم الثرى ، ومقتول
يصرخ وقاتل يقسو . ثم يقبل الليل ويخفي معالم الجريمة ويضيع السرّ وراء
صمت الليالي وتمضي الحياة كأن لم يكن ظلم ولا دم .

ويصحو الشاعر من هذه التجربة الأولى مروعاً فيهم في الأرض على
وجهه يبحث عن الأمن والسلام والرضا . وما يلبث حتى . يصل إلى روضة
ذات ظلال ومياه فيتخذ فيها مجلساً على ربوة شعرية يمر بها النسيم وتستغرقه

فرحة هذا الجمال الهادئ الموحى . ولكنه سرعان ما يستيقظ على صدمة تهز أعماقه ، حين تقع عيناه على صل بهاجم عشاً فيمزق ما فيه من صغار الطير بأنياه وعند ذلك تدور الدنيا بالشاعر ويسد عليه الألم باب كل جمال ، ويتقزز من الطبيعة التي تصبح عنده رمزاً للدم المسفوك . ثم يسرع هارباً من هذا الجمال الذي تمدّه الطبيعة شركاً للأبرياء :

يا ضلة الشاعر أين النجاة ؟ وأين أين المتزل الآمن ؟
أكلّ واد طرقتْهُ خطاه طالعه منه الردى الكامن
حتى إذا ضاقت عليه السبل وعز في الأرض عليه المقام
أوى إلى كهف بسفح الجبل عساه يقضي ليله في سلام

وهكذا يبدأ الشاعر بعد تجربته الثانية ، مرحلة جديدة من البحث عن السلام والأمن . ولعل الكهف يرمز إلى فرار الشاعر من ألم الحياة وهروبه إلى مأوى منغل . غير أن الإشكال ما يليث حتى يلحق به حتى إلى الكهف فإذا زلزال مدمر يثير البحر وترجف له الأرض وتعصف الرياح حتى كأن يوم الحشر قد أزف . وحين يستقر العالم التائر ويطلع النهار يخرج الشاعر من مكانه فإذا الدنيا قد أصبحت قاعاً صفصفاً يخيم عليه صمت القبور وعند هذا تنتهي تجارب الشاعر المثيرة الثلاث وتصل القصيدة إلى نقطة جديدة .

ويشمل القسم الخامس الأبيات (١٦٥ - ١٩٩) ، ولعل في وسعنا أن نسميه « المراثية » . ذلك أن الشاعر يبدأ بعد خروجه من الكهف بالطواف بالأرض فما يكاد يرى ما تركه الزلزال من خراب مخيم حتى ينطلق يرثي العالم والبشرية رثاء مؤثراً :

مررتُ بالبلدان مستعبرا أبكي الحضارات وأرثي القنون
أنقاضها تملأ وجه الثرى وكنّ بالأمس مشار الفتون

أتى على اليبس والأخضر الموج والنوء وسيل الحمم
يا رحمة الله اهبطي وانظري ما حصد الموت ودك العدم

وخلال ذلك ينتهل إلى الله أن يحيط العالم برحمته مصوراً في نجواه منظر
المحتضرين الصارخين وصور الموتى المبعثرين على الثرى .

وهنا يتساءل الشاعر عن سبب هذه المحن كلها . أيريد الله بها أن يتذكر
البشر وجود السماء كلما نسوها أو تغافلوا عنها ؟ أم هي ضربات يقصد بها
أن تلين قلوب القساة الشرسين من البشر ؟ أم لعلها موجة تطهير جاءت
تفصل آثام الكون ؟ ومهما يكن السبب فإن الشاعر يبحث عن الحل الذي ينقذ
الإنسانية من عذابها فلا يجده إلا في الدعاء والضراعة إلى الخالق الذي يستطيع
هو وحده أن يرفع هذا الشقاء الداكن عن الأرض . وعند هذا تبدأ المطولة
بالانحدار نحو الخاتمة .

ونصل إلى القسم السادس وهو يشمل الأبيات (١٩٧ - ٢٢٠) وفيه
يرسم الشاعر مشهد صلاة جامعة تصليها البشرية كلها . والحق أن هذه الفقرة
الأخيرة أروع الفقرات الست لما احتوت عليه من عاطفة محركة عميقة ، وألم
إنساني زاخر ، ومشاهد كبيرة ذات امتداد وسعة . والنبرة العامة في الفقرة
هي نبرة ضراعة حارة يرسلها البشر إلى السماء بحناجر ملتهبة شققها الألم
وعيون أحرقها العبرات .

ويوجه الشاعر الخطاب في بداية القسم إلى البشر جميعاً :

يا أيها الغادون والرائحون في شعب الأرض وليل الموم
تمسون أشتاتاً كما تصبحون والشمس حيرى فوقكم والنجوم

وهو مقطع يستوعب جماعات كبيرة ومسافات أكبر ، فالخطاب موجه إلى

البشر كلهم ، في شعب الأرض . ولا يقف الأمر عند الأرض وإنما يتسع حتى تدخل الشمس والنجوم في إطاره . ويسأل الشاعر هذه الجماعات الكبيرة أن تتجمع وترسل صيحة واحدة هائلة إلى الخليقة أو الشمس .

قولوا لها يا من شهدت الحياة من أين تلك النظرة الجامدة ؟

ويبدو أن هذا السؤال يتضمن ألم الشاعر - وهو ممثل البشر - من جمود الطبيعة بإزاء عذاب الإنسان ، حين تصب أهوالها وتقتل الآلاف دون أن ينبض قلبها بالشفقة . وما يلبث السؤال حتى يجد جوابه ، وإذا الطبيعة مسيرة لا إرادة لها لأنها إنما تجري بأمر القضاء .

ويدعو الشاعر لإخوانه البشر إلى أن يجمعوا الأزهار والغصون وكل ما يحبون ويملاؤوا بها مجامر النار تقرباً إلى الله ، ثم يرسلوا مع البخور والعطور ضراعة ليفة إلى الخالق ، لعل السماء تفتح أبوابها ، وهي لا توصلها في وجه مثل هذا الابتهاال المخلص .

وتتهيء المطولة بهذه المقاطع :

يا أرض ناديتُ قلم تسمعي أنكرت صوتي وهو من قلبك
لا تفرقي مني ولا تفزعي من شاعر شاك إلى ربك

أيتها المحزوننة الباكية لا تيأسي من رحمة المتقد
لعل من آلامك الطاغية إذا دعوت الله من منفذ

فابتهلي لله واستغفري وكفري عنك بنار الألم
وقدّمي التوبة واستمطري بين يديه عبرات النلم

ويلاحظ أن الشاعر قد اختتم القصيدة بالعودة إلى مخاطبة الأرض التي بدأ بها القصيدة . وذلك يوحيها ويكمل هيكلها فكان الأرض هي الموضوع الكبير وراء القصيدة ولذلك يشعرنا الشاعر بها في البداية والخاتمة معاً .

مغزى المطولة

تقدم قصيدة « الله والشاعر » بحثاً فلسفياً في إطار من الشعر والصور والعواطف . وهي في مجمل موضوعها ، تعرض أزمة روحية يمر بها الشاعر فيتشكك في عدل الخالق ورحمته ، ومن ثم يستميحه العذر في أن يسأل ويناقش ولذلك يقف تحت الظلام في مساء عاصف موحش مفكراً في الكون والإنسان مستعرضاً حياته الشخصية وحياة البشر . وينتهي البحث بالشاعر إلى أن الألم ضروري في الحياة لتطهير القلوب وإلانتها ، وأن البشر على ضلال فلا سبيل إلى الخلاص إلا بالانتهال إلى الله وغسل النفوس بالدمع والتندم والتوبة .

ويوحي عنوان القصيدة « الله والشاعر » لمن يقرأه أنها تتناول عواطف صوفية يحس بها الشاعر نحو الخالق ومن ثم فهي لا تمس أحداً سواه . على أن السياق يخالف هذا المعنى ، وإنما يتناول الشاعر فيها موضوع الصلة بين الله والبشر جميعاً . وإذن فلماذا سهاها « الله والشاعر » ؟

يبدو لنا أن لهذه التسمية تعليلين اثنين ممكنين :

(الأول) أن علي محمود طه يؤمن بأن الشاعر هو الخلاصة المثلى للبشر لأنه يمثل أعلى نماذج الخلق فلا يهدف إلى أقل من خلود الروح والفناء في الحب الطاهر الشفاف . وعنده أن موهبة الشعر تتعارض تعارضاً واضحاً مع الختل والمجون والزيف . وإلى جانب كمال الخلق الشعري يمتلك الشاعر

حساسية مرهقة وهيبها إياه الله، وقد أشار علي محمود طه عبر المطولة إلى هذا بقوله :

أنا الذي قدستَ أحزائَهُ الشاعر الشاكي شقاء البشر
فجرت بالرحمة ألحانه فاملأ بها يارب قلب القدر
وقوله :

ما الشاعر الفنان في كونه إلا يد الرحمة من ربه
معزي العالم في حزنه وحامل الآلام عن قلبه

فإذا كان الشاعر كذلك فمن أجدر منه بأن يمثل البشرية ؟ وعلى ذلك يكون العنوان « الله والشاعر » صورة محرقة من عنوان أكبر يكمن وراءه هو « الله والبشر الذين يمثلهم الشاعر » .

و(الثاني) من التعليل أن صورة البشر التي كان رسمها هدف القصيدة، ليست صورتهم الحقيقية وإنما هي صورتهم عبر نظرة الشاعر إليهم . ولكي نفهم وجه هذا ينبغي لنا أن نلاحظ أن الآلام التي يصفها الشاعر في المطولة تقع في صنفين :

١ - الآلام الواقعية مثل تدمير الزلازل والأتواء للبلدان والحفصارات وقتلها للبشر . وهذا عذاب يعانيه البشر معاناة فعلية لا أثر فيها للخيال والحساسية .

٢ - الآلام العقلية التي لا تحسها الأغلبية وإنما يتعذب بها المرهفون من أرباب القلوب الذين يعيشون بمقولهم وأرواحهم ومثلها امتعاض الشاعر من فكرة « حرب البقاء » ومن عدوان الذئب على الشاة ومن الطرد من الجنة .

فكل هذه أمور لا يعبا بها من يعيش بحواسه المادية ، وإنما الإحساس بها مرتبة روحانية يبلغها الشعراء وذوو العقول .

وحين نلاحظ أن علي محمود طه يعد الصنفين الاثنين من الآلام مما يعانيه البشر أجمعين يلوح لنا أن هؤلاء البشر الذين يصفهم الشاعر ليسوا كما هم وإنما كما يراهم الشاعر . ولذلك كان لا بد له أن يسمي المطولة « الله والشاعر » لأن هذه النظرة إلى البشر هي نظرة الشاعر وليست نظرة اعتيادية .

الأسلوب والوسائل الفنية

نظن أن أبرز ظاهرة تستوقف من يقرأ قصيدة « الله والشاعر » أن علي محمود طه صور أفكاره فيها بسلسلة من المشاهد والصور تتعاقب أمام أعيننا بحيث لو أراد مخرج أن يقدم المطولة على لوحة « المرئي »^(١) لاستطاع ذلك في يسر ونجاح .

تفتتح المطولة بمشهد للأرض تحت الظلام العميق ، يسير على دروبها الموحشة شيخ لإنسان حزين هو الشاعر ، وتمتد حول الأرض الخليقة كلها . وسرعان ما تهب عاصفة جبارة فيسطع البرق وتدوي الرعود ويقف الشاعر ذاهلاً متطلماً إلى السماء ، مرسلًا نجواه الحارة بصوت متهدج بالأناث . فهل أبدع من هذا المشهد لافتتاح قصيدة مصورة ؟ وما القول في المشهد التالي الذي رسم فيه الشاعر صورة البشر بعد الزلازل ما بين حي وميت :

أما ترى منفرجات الشفاء عن آخر الصبيحات من رعيها ؟
ما زال فيها من معاني الحياه لعماء الشكوى إلى ربها

(١) الاسم العربي الذي استعمله التلفزيون ، ولا أظنه أفضل اسم له ، فیر ان كونه مريباً يحمله أقرب إلى نفسي من الكلمة الأجنبية .

وهذه الأعينُ نهب الغفاء في رقدة الموتِ كأن لم تنم
عذقات في نواحي السماء تشهدا هذا الأسى والألم
وهذه الأيدي تحوط الصدور كأنها في موقف للصلاه
لم تنسَ في نزع الحياة الغرور ضراعة ترسمها للإله

إنه لمشهد مؤثر يترك في النفس إحساساً من الألم الحاد . وأية صورة شعرية صورة هؤلاء الأحياء الذين لم يبق من مظاهر الحياة فيهم إلا صبيحة أخيرة تفرج بها شفاههم وإعماة بأيديهم يومنون بها شاكين إلى الله مايعانون؟ وإلى جوارهم يرقد موتى عيونهم مفتحة وكأنهم ليسوا بموتى ، وكأن عيونهم تدبر أحداقها في السماء « تشهدا هذا الأسى والألم » وموتى آخرون رقدوا وأيديهم تحوط صدورهم وكأنهم يصلون . إنه ليس مشهداً مرهقاً وحسب وإنما هو أيضاً مشهد عظيم يثير في النفس الخشوع والرهبة وليس يقدر على وصفه بهذه الدقة والإبداع إلا شاعر موهوب .

وتتصف هذه المشاهد الحية التي يصورها بأنها ملتقطة من أعلى نقطة مكانية وبأنها سريعة لا تلتكأ ولا تبطئ وإنما تندفع في لمح البصر وتغيب .

وقصد بعلو النقطة المكانية أن الشاعر يتناول المشهد من قمة الفكر العليا ، أو من أعلى ذرى الخيال ، وبذلك يصل إلى أن يرى مسافات شاسعة من الوجود وجماعات كبيرة من البشر . ومثال ذلك مطلع « المراثية » التي ندب فيها الشاعر البشرية بعد الزلزال :

مررتُ بالبلدان مستعبرا أبكي الحضارات وأرثي الفنون
أقاضيها تملاً وجه الثرى وكن بالأمس مشار الفنون

إنه يمر « بالبلدان » بصيغة الجمع لا ببلدة واحدة صغيرة ، وهو لا يبكي

قتيلاً أو قتلى وإنما يبكي « حضارات » كاملة و « فنوناً » شتى . إن انقراض هذه البلدان والحضارات والفنون تبدو له دفعة واحدة وكأنه يقف على قمة جبل شاهق . ومن مثل هذا الارتفاع يصور الشاعر البشرية في هذا المقطع :

يا أيها الغادون والرائحون في شعب الأرض وليل المموم
تمسون أشتاتاً كما تصبحون والشمس حيرى فوقكم والنجوم
مدّوا لها الأيدي وولوا الجباه وأرسلوها صيحة واحدة
قولوا لها يا من شهدت الحياة من أين تلك النظرة الجاحدة ؟

إن في هذه الأبيات صورة للبشر كلهم في كل شعب الأرض ، ومن فوقهم الشمس والنجوم . والشاعر يخاطبهم جميعاً ويسألهم أن يعدوا أيديهم ويرفعوا جباههم ويرسلوا صيحة واحدة جبارة يهزون بها الشمس . وتحمل بقية المشهد عين الاتساع والامتداد حيث يتجمع البشر في الأرض كلها ليقدموا إلى السماء تضحية من الزهر والبخور والدموع . وفي شعر علي محمود طه نماذج كثيرة لهذه اللفتة الفكرية فهو شاعر يسمو إلى رسم المشاهد الكبيرة ، لأن له ولماً ظاهراً بالارتقاء إلى أعلى القمم .

وأما ما نقصد بسرعة المشاهد فهو أن الشاعر يرسمها في لمحات خاطفة فيستوفي دقائق المشهد في ألفاظ قليلة مقتصدة دون أن ينقص منه شيئاً . ومثال هذا قوله :

ما هي إلا صرخات الفزع وصيحة المقتول والقاتل
قد انقضى الأمر كأن لم يقع وضاع صوت الحق في الباطل

إن الشاعر يصف هنا « الجريمة » التي هزت حياته وأصحته من مرحلة الفكر البريء المتضائل . وهو يصفها بلمسات خاطفة وصفاً انطباعياً يستند إلى

الحواس . فبدلاً من أن يرسم الحيوان وهو يقتل ، يصف صرخاته و «صبيحة» القتاتل ، أي أنه لا يصف الحادث وإنما يصف انطباعه عنه . على أن هذا الانطباع كامل لأنه يكفي لإعطائنا كل ما نحتاج إليه من تفاصيل لمعرفة ما يجري . إن هناك فرعاً وقائلاً ومقتولاً ثم انقضى الأمر . وفي قوله « كأن لم يقع » إشعار بأن ذلك تم بسرعة دون أن يترك في الوجود أثراً يضارع فظاعته . وفي قوله « ضاع صوت الحق » إشعار بأن الحادث كان جريمة لا نتيجة لصدفة . وبهذه العبارة يصدر الشاعر حكمه على الموضوع فلا يكفي بوصف الحادث في البيتين وإنما يزيد فيعطينا رأيه الأخلاقي . والحق أنه لمجاز رائع فيه كل ما ينبغي أن يكون في الشعر من تركيز وإيماء وأثر خلقي . ولعلنا لا نفعل عما في التصوير الانطباعي من بلاغة في هذا الموضع . ثم إن عدم التخصيص بذكر جنس المقتول يوسع معنى الجريمة ويجعلها أشمل فليس المقصود هو الحيوان الغلاني بعينه وإنما هو القتل عموماً ، و « حرب البقاء » كما يسميها في موضع آخر .

وآخر ما ينبغي أن يقال عن مشاهد علي محمود طه في هذه المطولة أنها تنصف بالحيوية والحركة حتى تكاد تنطق كما في هذا المشهد :

مرّ بنهر دافق سلسيل تهفو القهاري حوله شاديه
في ضفتيه باسقات النخيل ترعى الشياه حوله ثاغيه

أما باعتباره مشهداً من مشاهد الطبيعة فلعله مشهد عادي فما أكثر ما صور الشعراء مثله راسمين صور نهر تحف به النخيل وتتطاير حوله القهاري وترح القطعان، وإنما استطاع الشاعر أن يبعث الحياة في المشهد ويميزه بما أضفاه عليه من أوصاف ونعوت مثل (دافق) و (تهفو القهاري) و (ترعى الشياه) . إن كلمة (دافق) تجعلنا نحس الماء يجري تحت أحييتنا ، وكلمة (تهفو) تعطينا فكرة أجنحة تصطفق هنا وهناك بلا انقطاع ، (بهذا المعنى أرادها الشاعر وإن

كان معناها اللغوي غير ذلك) وكلمة (ترعى) تبسط أمام بصرنا صورة قطع من الشاء يتنقل أفرادها على العشب في غير نظام . وبمعنى آخر نستطيع أن نقول إن هذه الكلمات تقدم « حركة » ، بينما تقدم الكلمتان (شادية وثاغية) « أصوات » القهاري والشياء ، أما كلمة « سلسيل » فهي تداعب « الذائقة » لدينا حتى نكاد نحسّ ماء النهر على شفاهنا . وبعد أفليس تجمع كل هذه الأوصاف الحسية من بصرية وسمعية وذوقية ، في بيتين من الشعر ، أمراً ذا دلالة ؟ والواقع أن هذه الحيوية صفة ظاهرة في شعر علي محمود طه كله ، وللقارئ أن يرجع إلى آثاره يلتمس مصداق ما نقول .

وإلى جانب الصور يستعمل الشاعر وسائل تعبيرية أخرى أبرزها اثنان : الإيحاء والتشبيه الطويل . وسنقف عند كل منهما وقفة قصيرة للتمثيل .

أما الإيحاء فهو ، في الواقع ، صفة كل شعر جيد. فالقصيدة تثير من المعاني ، بالإشارة المهمة والظلال ووقع النغم أكثر مما تعطي بالكلمات المباشرة . ولكي نوضح هذا في المطولة نورد افتتاحيتها على سبيل المثال :

لا تفزعني يا أرض لا تفسرني من شيع تحت الدجى عابر
ما هو إلا آدمي شقي سموه بين الناس بالشاعر

إن ألفاظ هذين البيتين ترسم مشهداً للأرض وقد نعيم عليها دجى موحش يسير تحته عابر شقيّ هو الشاعر . وأول ما يفتننا ويستحوذ على إعجابنا هو هذه « السمة » الممتدة المبسوطة التي يضع الشاعر نفسه أمامها . ذلك أنه يجابه الأرض العظيمة بكل مسافاتها وأبعادها وامتداداتها . وقد استطاع الشاعر أن يعطينا بالإيحاء معنى هذه العظمة في الأرض . فعل ذلك بتصغيره ، بالإيحاء أيضاً ، لشخص الشاعر . فقد جعله شيعاً عابراً فسلته كلمة « شيع » قوة حقيقته الإنسانية ، وجعلته كلمة « عابر » هيكلاً عارضاً يمر ولا يثبت . وبهذا

الإيحاء المقتدر ضخّم الشاعر معنى الأرض ، وبالتضخيم جعل مجابهة الشاعر لها وحيداً تحت الدجى وجهاً من وجوه القوة الروحية والعظمة الكامنة التي يتصف بها الشاعر . وهي القوة التي يبدو أن الأرض « تفزع وتفرق » منها بحيث يحتاج الشاعر إلى أن يبدأ قصيدته بتهدئتها .

وفي البيت الثاني يكشف الشاعر للأرض سرّ هذا الشبح العابر المفزع فيخبرها أنه ليس إلا « آدمياً شقياً » يسميه الناس « بالشاعر » ، وبكلمة « آدمي » ينقلنا علي محمود طه إلى صميم إنسانية هذا الشبح العابر ، وبكلمة « شقي » يعطينا المفتاح العام لنفسيته وهو « الشقاء » . وهكذا استطاع الشاعر في أول مقطع من المطولة أن يعطينا خطوطها الكبرى وهي الأرض والإنسان والشقاء . فهنا « الثالث » يكون موضوع المطولة إجمالاً .

وأما التشبيه الطويل فأقصد به ضرباً من التشبيه يستعمله علي محمود طه ويضيف به ابتكاراً وتعقيداً إلى أسلوب التشبيه البسيط الشائع في أدب عصورنا السالفة . ومثاله هذا المقطع :

هل سمعت أذنك قصف الرعود	في صخب البحر وعصف الرياح
هل أبصرت عينك ركض الجنود	في فزع الموت وهول الكفاح
إن كنت لم تبصر ولم تسمع	قف إلى ميدانها الأعظم
ما بين ميلادك والمصرع	ما بين نابي ذلك الأرقم

وليست مزية هذا التشبيه أن المشبه به متعدد — على نحو ما قد يحكم ناقد بلاغي قديم الأسلوب — وإنما سر جماله وأصالته أنه يخلو من جمود القطعية التي درجت قديماً . يقول أبو تمام من أبيات جميلة تترك في النفس صدى لا يمحي :

ثم انبرت أيام هجر أردفت نحوي أسمى فكانها أعوام
ثم انقضت تلك السنون وأهلها فكانها وكأنهم أحلام

ويقول ابن سهل الأشبيلي في بيت مبتكر :

كان القلب والسلوان ذهنً يحومُ عليه معنى مستحيلُ

إن هذين التشبيهين — على جملهما وأصالتها — لا يخلوان من التبلد الذي يضيفه الشكل التقليدي للتشبيه . فكان الشاعر لا يعبر عن مشاعر وإنما يرصّ حلاًّ لمسألة رياضية ، فيأتي بالمشبه والمشبّه به والأداة نصّاً في بيت واحد وبذلك يسلب التشبيه تعبيره وإنسانيته ويجعله آلياً رتيباً . والحقيقة أن التشبيه — بكونه جزءاً من بيت شعري مضمونه إنساني — مسألة انفعالية خالصة فيها الوجه الشعوري والحرارة فلا ينبغي أن يصابغ هذه الصياغة المتوترة العارية . ولم يكن الجُمود في التشبيهات القديمة ، ناشئاً عن نقص في شاعرية الشعراء — فالنموذجان اللذان اخترناهما يدلان على رهاقة وخصوصية شعرية — وإنما سببه جمود الصيغة الدارجة للتشبيه ، وهو أمرٌ ينبع من العصر كله ، وإطار ثقافته وفلسفته ، ولذلك لم ينته إليه النقاد والشعراء في تلك العصور ، ومعنى هذا أن روح العصر كانت تملي الصرامة الفكرية في كل شيء ، فلم يكن في وسع أساليب الشعر والتعبير أن تنشذ عن الإطار العام . هذا رأينا وقد نخالف عليه .

وقد تخطى علي محمود طه ، الذي هو ابن القرن العشرين من حياة الشعر العربي هذا الجُمود في صيغة التشبيه ، كما نلاحظ في المقطع الذي اقتطعناه . فهو لا يقول إن حياة الإنسان من ميلاده إلى مصرعه تشبه قصف الرعود وركض الجنود وإنما يبدأ بوصف الرعود القاصفة والجنود الفزعين وصفاً مثيراً ثم يدعو القارئ إلى أن يشهد ما يشبه ذلك في حياة الإنسان من الميلاد إلى الوفاة . وهذا الأسلوب أكثر شعرية من أسلوب التشبيه القديم ، لأنه لا يعطي التشبيه وحسب

ولنما يضيف إليه التلوين العاطفي والانفعال ، أو لنقل إن علي محمود طه يصب التشبيه في مشهد كامل ، وبذلك يفارق الأسلوب الدارج الذي يعطي المعنى وحسب دونما عنابة بآثره في النفس . ولعل علينا أن نتذكر أن التشبيه كان يعدّ لوناً من ألوان « البديع » يدل على فطنة الشاعر واقتداره على خلق المقارنات الفكرية .

ومن نماذج هذا الضرب من التشبيه الذي برع فيه شاعرنا قوله :

يا أرض ولّى عهدُ نوح وزال
فمن لك اليوم بطوفانه
مكينة تطوين بحر الليال
قد عزّك المرمى بشطآنه
لإلام تطوين عباب النين
شوقاً إلى فردوسك الضائع
غررت يا أرض بما تحلمين
فاستيقظي من حلمك الخادع
وابقي كما أنتِ على موجه
تمزّق الأنواء منك الشراع
يقذفك التيار في لججه
عشواء لا يهديك فيها شعاع

لقد التقط الشاعر هنا فكرة سفينة نوح فشبه الأرض بها وجعلها تخوض بحر الليالي الذي لا مرمى له - بينما كان لسفينة نوح مرمى استوت عليه هو الجودي - ثم أكمل التشبيه بوصف الموج والأنواء والشراع الممزّق والتيار

فكان الوصف ناجحاً . وهذا الأسلوب ، في استقصاء أوجه الشبه بحيث يرسم التشبيه مشهداً شعرياً كاملاً ، مألوف في شعر علي محمود طه عموماً .

الجو النفسي للمطولة

تجري مطولة « الله والشاعر » في جو متناسق موحد يشبه نهراً عظيماً يتدفق دونما كلفة ولا جهد . وقد استسلم الشاعر فيها لانفعالاته الشعرية تقوده وتوجهه بحيث استطاع أن يخلق عالماً نفسياً مترابطاً لا يمكن للنقاد إلا أن يشهد له بالإحكام والكمال . إن النبرة الغنائية الكثيرة تكاد لاتفارق القصيدة قط ، ويمشي معها مشياً خفياً إحساس بالخشوع بين يدي الخالق الرحيم . وكل ذلك يسبغ على الجو العام وحدة ظاهرة .

على أن قارئ القصيدة لا يستطيع أن يتحاشى الإحساس بأن هذا الجو الغني يفقد كثافته وجماله أحياناً ولو لأمد قصير ، وأبرز مثال على ذلك ما يرد في الفقرة الثانية :

تمردت روحي على هيكلي وهيكل الجسم كما تعلم
ذاك الضعيف الرأي لم يفعل إلا بما يوحى إليه الدم

يعرق حد السيف من لحمه ويحطم الصفوان بنيانه
وينخر الجرثوم في عظمه ومنه ينمى القبر ديدانه

إن الجملة الاعترافية « كما تعلم » في البيت الأول تلخل على جو القصيدة عنصراً غريباً . ذلك أن العبارة قد وردت في سياق خطاب الشاعر للخالق العظيم ومن ثم فإنه غير مطابق لمقتضى الحال ، على حد تعبير البلاغيين . وإنما نقول « كما تعلم » لأتدافنا ومن هم في مستوانا ، لأن فيها إشعاراً باللفة والزمالة ، ومثلها لا يوجه إلى الله الذي يداخل الإنسان بين يديه الخشوع

والرهبة . إن ضمير المخاطب في الفعل « تعلم » متناول وهو يتعارض مع إحساس التهيب والابتهاال الذي يغلب على القصيدة . وبسبب تحقق هذا التهيب وذاك الخشوع في سائر أبيات المطولة تتحول الجملة الاعتراضية فلا تبدو موجهة إلى الله وإنما توجي إلى القارئ بأن الشاعر قد خرج عن سياق الخطاب دون مبرر ففسي أنه يخاطب الخالق واتجه بالكلام إلى القارئ نفسه وفي ذلك ما فيه من إفساد للجو .

وفي المقطوعة التالية يقع الخروج على الجو النفسي باستعمال الشاعر اللفظتين (يعرق) ومعناها « ينهش » و(الصفوان) وهما تبدوان خشتين تنقصهما الشعرية . ولا تأتي الوجودية فيهما من جرس الكلمتين وإنما من أنهما لا تسلمان معنهما إلى الذهن المعاصر إلا بالرجوع إلى القاموس وهذا يسيء إلى تسلسل الجو النفسي للقصيدة لأنه يفصل — عند قارئها — بين لحظة الانفعال ولحظة الفهم . وفي الشعر الجيد يقع الانفعال والفهم في لحظة واحدة لأن الانفعال ليس إلا نتيجة للفهم . وإنما يؤثر الشعر في السامع باستثارته لنفسه وذهنه وروحه معاً ، بعد أن يتعاون كل ما في القصيدة من معان وموسيقى وألفاظ وعواطف وأجواء على إثارتها . فإذا تلكأ واحد من هذه وسكت لا يعطي تأثيره إلا بعد الرجوع إلى القاموس تعطل الوهج العاطفي الذي يثيره الشعر في النفس وبذلك يفسد الجو .

ومن نماذج الخروج على الجو النفسي قول الشاعر في القسم الثاني :

ما ذنب هذا العالم الثائر إن حاول الإفلات من أسرهِ
ما كان في ميلاده الغابر أسعد حالاً منه في حاضره

إن كلمة « الثائر » في هذا الموضع لا تطابق مقتضى حال الخطاب لأنها وردت في معرض دفاع الشاعر عن العالم بين يدي الله ، وليس من الدفاع أن

يوصف العبد للسيد بأنه « نائر » ولعله كان الأفضل أن يقول : « ما ذنب هذا العالم العائر » لأن وصفه بالتعثر أقرب إلى أن يستعطف الخالق .

ومثل هذا الخروج على الجو قوله بعد ذلك مباشرة :

ما كان لو لم تنزُ آلامُهُ بالماجن الروح ولا الهائم

وفيه نجد كلمة « الهائم » قلقة لا تتصل بالسياق . ذلك أنها ترد معطوفة على « الماجن » فأية صلة بين الهيام والمجون ؟ أما المجون فذنب مستنكر جاء الشاعر يعتذر عنه بالتماس التبريرات له بين يدي الله ، فهل الهيام من الذنوب أيضاً ؟ في الواقع ، لا . وإنما هو — بكونه لوناً من الحب العميق — فضيلة تستحق الثناء . أليس حب الشاعر لله ضرباً من الهيام ؟ ولعل علي محمود طه قد وقع في هذه اللفظة بسبب اضطراره إلى قافية ميمية يقابل بها القافية القوية في البيت التالي :

ولو جرت بالصفو أيامه ما كان بالزاري ولا الناقم

فاضطرته دروب الشعر إلى كلمة دخيلة تفسد السياق .

إن وقوع أمثال هذه الألفاظ القلقة عبر المطولة يجعل جوها يشذ ويلتوي ومع ذلك فلا نغتنق قصيدة بدیعة مثل (الله والشاعر) نحتمل أن تنهم بأنها لا تملك جواً نفسياً موحداً . ولعل الشاعر قد رجع إلى قصيدته بالتنقيح بعد أن أنهى نظمها بفترة . ولا شيء مثل التنقيح يفسد أجواء الشعر . ذلك أن وحدة الجو تأتي من وحدة الانفعال الشعري الذي يُملي القصيدة . فإذا مر زمن ونسي الشاعر الجو العاطفي لقصيدته ثم رجع إليها بشذب كلمة هنا وشطراً هناك ، وقع الالتواء وفسد الجو . نعم إن التنقيح قد يأتي بلفظة أرسخ من

ناحية اللغة ، وقد يعطي المعنى فخامة أو موسيقية ، غير أنه في الغالب يقطع
الجنود الداخلية الحية للمعنى . واتقطاعها لا يتكافى .

الوزن والقافية

تتسمي مطولة « الله والشاعر » إلى البحر السريع وقد نجح الشاعر في
ترويض هذا البحر وتطويره بحيث استطاع أن يمنحه اللين والسيولة ومسحة من
الغنائية والكآبة ، مع أنه في أغلب ما نحفظ من نماذجه يمتلك طبيعة القفز والتقطع
وشيئاً من الوعورة . وفي وسعنا أن نلمح هذه الصفة في أي نموذج نختاره
للبحر السريع مثل قول العباس بن الأحنف :

كنت ولم أعرفك في غبطة
بين جنان ومياه عذاب
أخرجني منها وأعقبني
غيلة من كاذبات الحساب
حتى إذا أعطشتني قلت لي
دونك يا ظمآن لمع السراب

أما سبب هذا السرعة فهو ما سميتُ - في كتابي « قضايا الشعر المعاصر » -
بقسوة الوند الذي تنتهي به تفعيلات البحر جميعاً (مستغفلن مستغفلن فاعلن)
وهذه القسوة مسؤولة عن صفة التقطع في نماذجه الشعرية فكيف استطاع علي
محمود طه أن يلين هذه الأوتاد في البحر وبأية وسائل ؟

إن وسيلته الكبرى تكمن في قوة الجو العاطفي الذي أحاط به القصيدة لأنه
أضفى نبرة موسيقية مستطيلة راحت تدفق وتغمر الزوايا الصلدة من الأوتاد

فضلاً عن أن تتالي الإيحاء بالضوء والظلام والسكون والضجة والوحشة والنشوة وغيرها قد منح القصيدة بطناً غنائياً ملحوظاً حتى كأن موسيقاه قد سلسلت أكثر مما هو مألوف فيه . ولا ريب في أن هذه مرتبة شعرية مبدعة بلغها الشاعر .

على أن المطولة لم تخلُ من الأخطاء العروضية ، فمن ذلك زحاف في التفعيلة الخامسة في هذا البيت :

في صفته باسقات النخيل ترعى الشياه حولها ثاغية

وفيه استحالت التفعيلة (مستعلن) إلى زحافها (مفاعلن) وهو زحاف مستكره وإن لم يتمتع كل الامتناع . وقد يقول قائل إن علي محمود طه قد وقع في الزحاف عن علم استهانة بشأنه . والواقع أن مطولة « الله والشاعر » كلها خالية من زحاف الخبن في التفعيلة الثانية من الشطر . نعم ، لقد استعمل فيها « الطي » مفتعلن غير أن ذلك غير مستكره عروضياً ولا مأخذ عليه ، خلافاً للخبن الذي يثير في النفس وقعاً غير لطيف . ولذلك لا نرى وقوعه فيه هنا إلا من باب الغلط غير المقصود . ولعله كان يقرأ الشطر بمد الهاء في كلمة (الشياه) خلافاً لحقها .

ومن الخطأ في القافية قوله :

لمن إذن تبدع تلك العقول ؟ أفي الردى تدرك ما فاتها ؟
أم في غد تتوي بتلك الطلول ويسحق الدهر يواقيتها

فإن (ما فات) لا تصلح قافية مع (يواقيت) لأن الأولى مردوفة بالألف والثانية بالياء وهما حرفان لا يجتمعان في الردف .

والظاهر أن خطأ الشاعر يرجع إلى علمه بجواز اجتماع الواو والياء في

الردف مثل (مقيت وبيوت) ومن ثم فقد توهم أن اجتماع الباء والألف جائز أيضاً .

ومن أخطائه في القافية قوله :

فروع الشاعر مما رآه وهام في الأرض على وجهه
أين ترى يا أرض بلقي عصاه وأي واد ضل في تيهه ؟

وقد وقع فيه ما يسمى بسناد الردف، فإن القافية (وجهه) غير مردوفة بحرف مدّ، بينما ردت كلمة تيهه بالياء وهو غير مقبول، والعروضيون يعتبرونه عيباً غللاً .

ولعل غير قليل من القراء الذين يعجبون بشعر علي محمود طه لا ينتظرون منه أن يقع في أمثال هذا الغلط العروضي . والواقع المؤسف أن غير قليل من الشعراء المعروفين ذوي الموهبة ، في عصرنا ، يقعون في الخطأ العروضي ، وبخاصة في الجليل الذي برز خلال السنوات العشر الأخيرة حتى لا تكاد تخلو القصيدة الواحدة لهم من الغلط الواضح الذي يستطيع أي تلميذ في صف العروض أن يدل عليه ، ونحن على يقين من أن سبب هذا لا يرجع إلى نقص في مواهب هؤلاء الشعراء ، وإنما مرده إلى شيوع الظاهرة بحيث بات الشعراء يستهينون بالغلط ولا يرفعون عنه وهو أمر مؤسف ، ومهما يكن من أمر فلنا على يقين من أننا مقبلون على فجر شعري يحسح أمثال هذه الظواهر منسحاً ، ويعيد للشاعر اهتمامه السليم بالعروض وقواعد الموسيقى الشعرية .

ولسوف يدرك الشاعر العربي — كما كان يدرك أسلافنا — أن دراسة علم العروض لا تنقص من شاعريته ولا تتعارض مع دعوى الإلهام التي يجهاكل الحب . والشعر ، مثل كل فن ، لا يكمل للشاعر إن لم يتقن صناعته ويتعلم أصوله ، وإلا أضاع موهبته العظيمة وأساء إلى نفسه .

ومهما يكن الأمر فإن شاعرية علي محمود طه عندنا فوق الشك ولدنيا أدلة
لا تحصى على رهاقة أذنه الشعرية وإنما نرد ما في شعره من خطأ إلى إهماله
للدراة العروضية لا أكثر .

لغة القصيدة

تميز لغة الشاعر في المطولة بالبساطة والوضوح فهو يستعمل غالباً الألفاظ
الدارجة في الفكر العربي المعاصر وقلما يقع في القاموسي منها . غير أنه
— على عادته — يقع في طائفة من الأخطاء مثالها قوله :

قد ضحكت للنور فيها الزهر وصفقت أوراقها للنسيم

وفيه اعتبر كلمة « الزهر » مؤنثة مع أنها مذكرة لأنها اسم جنس جمعي
مثل شجرة وشجر وثمرة وثمر وكلمة وكلم وورقة وورق . والظاهر أن سبب
خطأ الشاعر التباس اسم الجنس في ذهنه بالجمع المألوف لزهرة وهو « أزهار »
فإنه مؤنث مثل سائر الجموع خلافاً لاسم الجنس الجمعي .

ومن أخطاء الشاعر كلمة « مستطير » في قوله :

ما كان إلا حلماً كاذباً القلب منه مستطير الجنان

فإن الفعل (استطير) بالبناء للمجهول ، والجنان في هذا الموضع (مستطار)
لأن الحلم استطاره أي أفزع أو حيره وذهب به .

ولل جانب الغلط اللغوي يرتكب علي محمود طه شيئاً من الغلط النحوي
فيقول :

حنانك اللهم لا تغضب أنت الجميل الصفع جم الحنان

والصحيح نحويّاً أن يقول « الجحم الحنان » بتعريف الصفة المشبهة لأنها في مرتبة « الجحميل » السابقة لها . ويبدو أن الشاعر يظن التعريف وعدمه كليهما جائزين في هذا الموضع ، نستنتج هذا قياساً على ما نرى من كثرة وقوع الكتاب المعاصرين في هذا الخطأ فيقولون مثلاً « الشعر الجديد لا يستخدم الأوزان متنوعة التفعيلات » ويقصدون أن تكون « متنوعة » هذه نعتاً للأوزان . وهذا خطأ جسيم والصواب تعريف الصفة « الأوزان المتنوعة التفعيلات » . وقد فكرنا طويلاً في سبب هذا الخطأ لدى الكتاب فانتبهنا إلى أنه ربما نشأ عن وهم يتعلق بالوصف المضاف ، لأنهم ظنوه ، كالاسم النكرة يكسب تعريفاً حين يضاف إلى معرفة كقولنا « باب الدار » فإن باب فيه قد عُرِفَ بالإضافة تعريفاً كاملاً ، والواقع أن الوصف النكرة لا يكسب بالإضافة تعريفاً ، فلا بد له من أن يُعرَفَ بأل سواء أكان مضافاً أم لم يكن .

الفصل الثالث

مسرّحية "أغنية الرياح الأربع"

ملحة

بتصف علي محمود طه ، في شعره كله ، بالطموح والتطلع إلى الأعماق والأعالي ، ولذلك سمي نفسه « الملاح التائه » أي الذي يتيه في بحار الحقيقة يبحث عن الأسرار والمعاني . وقد تجلّت هذه الصفة على صور مختلفة وكان من مظاهرها أنه حاول أن يلمس بشعره جوانب كثيرة في الحياة والفن ، فلم يكن غريباً عليه أن يكتب شعراً قصصياً وشعراً مسرحياً . ولقد سبق لنا أن وقفنا عند قصصه الشعرية ونسختص هذا الباب لدراسة إنتاجه المسرحي .

وقد رأيت أن أسمى هذا الإنتاج « شعراً مسرحياً » بدلاً من « مسرحيات » لكي يكون الإلحاح على الجانب الشعري من المحاولة ، فمن الحق أن نقول إن علي محمود طه لم يستطع أن يكتب إنتاجاً مسرحياً له معنى (الدراما) وقواعدها وحتى شكلها كما فعل شعراء مثل شكسبير وكورني وراسين من القدماء وت.س. إليوت وكريستوفر فراي من المعاصرين ، وإنما بقيت قصائده المسرحية تتخذ شكل المسرح دون أن تكون لها حقيقة . وقد كتب

الشاعر مسرحيتين اثنتين هما « أرواح وأشباح » و« أغنية الرياح الأربع »
والثانية أقرب في صيغتها وشكلها إلى طبيعة المسرح من الأولى .

ومهما يكن من أمر فإن كلتا المسرحيتين تقدم شعراً جميلاً له مستوى شعر
علي محمود طه الجيد ، على العموم . وما قد يعرض فيهما من نثرية فلأنما مرده
إلى طبيعة التعبير المسرحي وما يفرضه على الشاعر من استعمال اللغة الحياة
الواقعية التي يتحدث بها الناس .

موضوع (أغنية الرياح) وعقدتها

موضوع المسرحية باختصار أن أزمردا القرصان الفاتن ذا الوسائل الشريرة
في اقتناص الجميلات ويبعهن في أسواق الرقيق ، يقابل ربات الرياح الأربع :
حروازا ربة الرياح الشرقية ، ومريتا ربة الرياح الغربية ، ويشافا ربة الرياح
الشمالية ، وأسميتا الزنجية ربة الرياح الجنوبية ، ويطمع القرصان في أن
يأسرهن كما يأسر نساء البشر ليسخرهن في مصلحته . ويلجأ في إغرائهن إلى
العود الخلاية فيلدعوهم إلى زيارة سفينة الجائمة في ميناء (رفح) ويصف
لهن ما سينلن من هدايا وتحف وخلق . وحين ينهبن يتكشف لهن الموقف على
حقيقته ، وينبري الشاعر الجوال (باتوزيس) فيصارجهن بحقيقة « أزمردا » .
وعند ذلك يستعملن قوتهن الإلهية فيقتلن أزمردا ويفرقن سفينة بمن فيها ،
بعد أن يحملن معهن باتوزيس وغانية أسيرة . كان أزمردا يعنبا .

وزمن المسرحية ، كما حدده علي محمود طه نفسه هو ، « عهد الأسرة
التاسعة المصرية أي منذ أكثر من أربعة آلاف عام . وكانت آشور العظيمة
تسيطر سلطانها السياسي على فينيقيا والكلدان وميزوبوتاميا وأرض كنعان » .

ومصادر الحكاية التي استند إليها علي محمود طه ترجع إلى الأدب الفرعوني

القديم ، وقد ترجم النص إلى الفرنسية الأب دريتون وقدم له في « مجلة القاهرة » الفرنسية سنة ١٩٤٢ م . أما النص القديم فلا يزيد عن مجموعة من الأغاني تلقيها ربات الرياح ثم يدخل القرصان ويحاول أن يختطفهن بدعوتهم إلى زيارة سفينته.وعندما تعثر الربات عن ذلك يلقي قصيدة عنوانها « إن وسائل لا تنفد » وعند هذا ينتهي الأصل ، ولم يعثر على بقية الأغاني . وقد أعجب علي محمود طه بهذا النص ودفعته هزة شاعرية إلى أن يكمل أغاني سلفه المصري القديم الذي عاش منذ ما يقرب من أربعة آلاف عام ، فكانت هذه المسرحية التي نخبرنا أنه حاول فيها أن « يتخيل قصتها وأن يهيبء لها جواً مسرحياً يرسل فيه الحوار التمثيلي بروح ذلك العهد البعيد الذي نظمت فيه » . وعلى هذا الأساس الذي وضعه الشاعر ينبغي لنا أن ندرس المسرحية ، فكيف صاغ الشاعر هذا الموضوع ؟ وبأية حبكة مسرحية قدمه على المسرح ؟ .

في رأينا أن الشاعر لم يوفق إلى إقامة شبكة أحداث مسرحية محبوكة ، فكل ما صنعه أنه أضاف إليها إضافات تتصل بأحداثها اتصالاً ظاهرياً . ولسوف نجمل فيما يلي مأخذنا عليها وهي مأخذ تناول الحبكة والشخصيات والذوايق المسرحية ونحو ذلك .

١ - لا ضرورة للفصل الأول

يفتح علي محمود طه هذا الفصل على مشهد في حانة حيث نرى (أرسطوفان) وزوجته وهما يحفغان الأقداح استعداداً لاستقبال رواد الحانة . ويمر الشاعر الجوال (باتوزيس) ذو الصوت الجميل فيسمح له أرسطوفان بالدخول . وما يلبث حشد من البحارة وخيلائهم حتى يصلوا ، منهم حرشاف وداريوس وسرنبال والمرأتان إمرأ وقراري . يلي ذلك مشهد من السكر والعبث يستغرق

ثمانى عشرة صفحة من المسرحية .

وفجأة يدخل القرصان أزمردا ويجلس فلا يميز شخصيته من الجالسين غير باتوزيس الذي يتظاهر بأنه لم يره وينشد أغنية يغمزه بها ويتهمه بالقرصنة وسرقة الفتيات . ثم يغادر الجمع الحانة فلا يبقى غير أزمردا وباتوزيس . وعند هذا يقبل أزمردا على الشاعر مسلماً تسليماً جميلاً ويدعوه إلى أن يشاركه حياته المرفهة على السفينة ، يريد بذلك أن يستعين بشعره في اقتناص الرقيق ولكن باتوزيس يرفض ذلك رفضاً قاطعاً .

ثم يقع حادث يقلب الموقف كله ويجعل باتوزيس يوافق على طلب أزمردا فإن لأزيرو أحد شذاذ الآفاق الفينيقيين يدخل الحانة ومعه خليتان له ، فما يكاد يجلس حتى يهدي إحداها عقداً وبذلك يثير غيرة (سهارا) الخليفة الأخرى فتختصم الغائيتان ويبب أزمردا لنجدة سهارا ويقوم صراع بالسيف بين أزمردا وأزيرو يكون النصر فيه للأول ، وإذ ذاك ينهض باتوزيس ويتبع أزمردا « ويسير إلى جانبه كالمسحور وها يغادران الحانة » كما تتبعهما « سهارا » التي سنها في الفصل الثاني وجراحها تقطر دماً .

وأول ما بلغت النظر في هذه الأحداث التي زخر بها الفصل الأول ، أنها لا تتصل بعقدة المسرحية ، وإنما هي صورة عارضة يمكن حذفها دون أن ينقص البناء شيئاً . وسبب ذلك واضح لكل عين خبيرة ، فإن الفصل الثاني من المسرحية يحتوي على ما يسمى في لغة النقد المسرحي بالعرض والعقدة والحل جميعاً . وإذن فما ضرورة الفصل الأول على الإطلاق ؟ وإنما المسرحية كاملة من دونه بحيث لا تحتاج إليه على أي وجه . ولا يفوتنا أن نشير إلى ظاهرة أخرى في الفصل الثاني هي أنه استوعب الأغاني التي ترجمها الأب دريتون والحكاية التي وراءها جميعاً ، فكل ما أضافه المؤلف إذن لا يتعلق بعقدة المسرحية . ومن ثم فقد كان عليه أن يجعل مسرحيته ذات فصل واحد بدلاً من

اثنين إلا إذا أراد أن يقلب مشهدى الفصل الثانى إلى فصلين مستقلين نرى فى الأول منهما ربات الرياح ورقصهن وغناءهن ومحاولات اقتناصهن ، وربما وسع المؤلف هذا الفصل بإسناد أدوار إضافية إلى باتوزيس والخدام وأرسطوفان.

أما الفصل الثانى فىنقلنا إلى داخل السفينة نشهد فيه الأزمة ونختامها مع شيء من التوسع فى ذلك ، وبذلك يكون توزيع الثقل المسرحى أقرب إلى المؤلف من الشكل الفضفاض الحالى .

ومما يزيد الفصل الأول بعداً عن حبكة الأحداث ، أن المؤلف قد حشد فيه شخصيات كثيرة لا تتصل بعقدة المسرحية لا من قريب ولا من بعيد . فما الضرورة الفنية التى تحم لإبراز شخصيات أرسطوفان وأنتجونا وسرنبال وخرشاف وداريوس وإمرا وفراي ولزيرو وشيلا وسمارا والخصم ؟ وهل هؤلاء كلهم أى تأثير فى طموح أزمردا إلى أن يقتنى ربات الرياح ليسخرهن فى خدمة سفينته ومطامعه ؟ وإنما هؤلاء كلهم أشخاص مرسومون فى لوحة منفصلة عن إطار المسرحية كل الانفصال ، فلو محاهم المؤلف جميعاً ل بقيت مسرحيته كاملة فيها الصراع بين أزمردا وربات الرياح ، وفيها الخصم المشاكس باتوزيس وفيها الأزمة وقمة الأحداث ثم المبوط إلى الخاتمة . وكل ذلك قد اجتمع فى الفصل الثانى .

وقد يقول قائل فى الاعتراض على هذا الرأى إن فصل الحانة يقدم لوحة فنية مرحلة غنائية الروح تمتع المشاهد وتسليه فتلك قيمتها الفنية . وجواب هذا أن المبدأ الأول فى المسرح هو الاقتصاد فلا ينبغي أن يرد فى المسرحية شيء لا يخدم حبكةها ولا يبنى جوها ولا يضيف إلى صور شخصياتها ، ومن ثم فليس فى قواعد المسرح ما يبيح إمتاع القارئ بلوحات لا تتصل بالسياق . والظاهر أن على محمود طه أراد أن ينشئ فصلاً مع اللهو العابث ، وهى سنة بدأها شوقي فى مسرحيته عن « كيلوبترا » وقلده فيها غير قليل من الشعراء

والكتاب ، ولعله نظر في ذلك إلى بعض مجالس اللهو والعبث في مسرحيات شيكسبير دون أن يلاحظ أن شيكسبير لم يكن يهدف إلى تسلية الجمهور وإنما أنشأ تلك الفصول لأغراض درامية تتصل بتصميم المسرحية .

ومهما يكن من أمر هذا الفصل العاشر فلعل علي محمود طه لم ينظمه لمجرد رغبته في إنشاء فصلٍ متمتع ذي أسلوب فكه . وإنما يغلب على ظني أنه حسبته ضرورياً لأنه يقدم للقارئ سبب وجود باتويزيس على ظهر السفينة ويمهّد لشخصية « أزمردا » والواقع أن المسرحي الخبير لا يحتاج قط إلى أن ينشئ فصلاً طويلاً فيه عشرة أشخاص لا تحتاج إليهم المسرحية لمجرد أن يقدم الصلة بين البطل وغيره . ولكتاب المسرح وسائل يتحاشون فيها مثل هذا ، فقد كان يمكن أن يحصل النظارة على هذه المعلومات من حوار لا يزيد على نصف صفحة بين أزمردا والخادم ، أو بين باتويزيس نفسه وربات الرياح ، أو بين أي شخصين يختارهما المؤلف ويقدمهما في الفصل الثاني نفسه . أما الغفلة عن هذه القضايا فهي تدل على أن علي محمود طه قليل العلم بالمسرح رغم حبه له . والمسرح من أصعب فنون الأدب لما يحتاج إليه من وزن دقيق للأحداث والأشخاص والمشاهد ومن اقتصاد في الزمن والحوار والتفاصيل .

يضاف إلى ذلك كله أن أشخاص الفصل الأول مبتذلون خالون من الجمال الروحي خلواً تاماً ، فهم لا يزيدون عن أن يكونوا شرفمة من البحارة السكرارى معهم نساء وضيعات في مستوى (غطيلات) ذوات نفسية قبيحة وغلظة في الحس . ولا ينبغي لأدبنا العربي خاصة في هذه المرحلة من تاريخنا، أن يرسم التبلد والقبح إلا لضرورة فنية لا مدعى عنها . ولعله واضح أن رسم المجون على المسرح أشنع منه في رواية تقرأ ، لأن المسرح يؤثر في نفوس المتفرجين تأثيراً مباشراً بسبب كونه عياناً مشهوداً وواقعاً حياً يخطر أمام العيون ، فلا بدّ للمؤلف العربي من ثمّ ، أن يحرص على المعنى الذي يتركه في نفس

المُخرَج . ولعله لو قدر مدى تأثير شخصه في نفوس المتفرجين لأبت له مروءته وقوميته أن يضع أمامهم هذا التبذل الفارغ وهذا القبح .

٢ - الأحداث لا ترتبط بضرورة مسرحية

عندما يدخل القرصان أزمردا الحانة أول مرة يميز باتوزيس شخصيته ولكنه يتظاهر بأنه لم يره ويندفع إلى إنشاد أغنية يعرّض فيها به ويتهمه بسرقة فتاة عاشقة من حبيبها ويسميه « اللص » و « القرصان » ثمّ يعرّض الجالسين عليه . وعند هذا يستثار الحاضرون فيقول حرشاف « يا للفاجر ، يا للغادر » ، ويقول داربوس « أين نراه أو نلقاه ؟ » ويردّ عليهما الشاعر بصراحة معمّاة :

هو في كل مكان	جائهم إن تفتقده
وهو في كل زمان	إن تسلم عنه تجده
وتراه بيتنا الآ	ن وإن لم تعقده
مثل للشرّ مهما	يطسوه الدهر يُعده

وكل هذا مقبول لو كان يؤدي إلى عمل يؤثر في سير أحداث المسرحية . ولأنما الذي نأخذه على المؤلف أنه ذكر هذه الحادثة ثم طواها فلم يجعل لها أي تأثير في الأحداث . فهو أولاً يجعل باتوزيس ينشد أغنية تحريض ، ثم يجعل الأغنية تنجح في استثارة الحاضرين ثانياً . ولكن ذلك كله يكون في غير ما هدف . أما باتوزيس الذي يعرّض ويستثير ويسمي أزمردا لصاً فإنه بعد أقلّ من ساعة ينضمّ إلى سفيته ليعمل تحت لوائه . وأما البحارة الذين استثيروا حين عرفوا حقيقة اللصّ وأوعدوا ثائرين فإنهم ينسونه فوراً عندما تهتف إحدى الغانيات :

أنقضي هذه الليل —ة أسرى هذه الحانة ؟

وحق القرصان لا يُظهر تأثيراً أو اهتماماً فكأن الأغنية لا تعنيه ولا تهمّه فلا نراه يعلق ولو تعليقاً عابراً عليها عندما يتحدث إلى مشدّها بعد قليل . فما معنى هذا كله ؟ ألم يضع جهد علي محمود طه في نظم الأغنية بداً ؟ وما الضرورة المسرحية التي تبرر ملء الصفحات بهذا الحدث الذي لا قصد من ورائه ؟ إن مثل هذا لا يُقبل في المسرح قط حيث القاعدة هي الاقتصاد الشديد في الأحداث والأشخاص والحوار فلا يورد المؤلف شيئاً إلا إذا كان له تأثير مباشر على حبكة الأحداث .

ولنورد مثلاً ثانياً لهذه الأحداث السائبة التي لا قصد وراءها . ففي الفصل الثاني يتحدث باتوزيس في السفينة إلى (ماتوكا) مملوك القرصان وخادمه ، فإذا يكون موضوع الحديث ؟ إنه يحرضه على الثورة على نظام الرقّ الذي يستعبده . وهو لا ريب موضوع نبيل يدل على إنسانية علي محمود طه ، غير أن سمة النبيل والإنسانية لا تكفي تبريراً في مثل هذا الموقف ، وإنما كان ينبغي أن يكون ذلك مرتبطاً بأحداث المسرحية نفسها . والواقع أنه ليس كذلك لا من قريب ولا من بعيد ، فإن ماتوكا لا يغيّر مسلكه من ماله على الإطلاق ، ومن ثم فلا تأثير لحديث باتوزيس عن الرقّ في الأحداث ، وإنما يمضي ماتوكا في الوفاء للقرصان إلى درجة أنه يقف مدافعاً عنه حتى الموت ويفرق معه في سفينته . ومن ثم فلماذا أقحم المؤلف موضوع الرقّ في الحديث وأي نفع فيه لسياق المسرحية وأحداثها ؟

إن هذه الأحداث التي حشدّها علي محمود طه دونما ضرورة فنية محتمة قد أضعفت الجانب المسرحي من « أغنية الرياح الأربع » إضعافاً واضحاً . لأنها أحدثت فيه ثغرات تخلّ بمأسك الحبكة الدرامية وتضيق أثرها في المشاهد والقارئ . وليس المسرح مجالاً للدعوات الاجتماعية والأخلاقية على صورة

مباشرة ، وإنما وسيلة ذلك أن تتساقط الفكر والمعاني عبر الأحداث نفسها بحيث تؤدي المسرحية إلى مثل هذه الدعوة بمغزاها ومضمونها لا بحوارها الصريح .

٣ - ضعف الدوافع والعوامل

وهو ما قد يسمى بالإنكليزية bad motivation ونريد به أن يوقع المؤلف أشخاصه في مواقف لا يفضي إليها منطق الأحداث أو طبيعة الظروف ، أو حقائق بنيانهم النفسي والعقلي ، وإنما تقع لهم بشيء من القسر غير الفني الذي يحصل بدافع من رغبة المؤلف العاطفية . والمعنى المحتوم لهذا هو ابتعاد الأحداث عن مجرى الحياة .

وهذا الضعف في الدوافع والعوامل واضح في أثناء المسرحية . فمن أمثلته ما نرى من موافقة باتوزيس على أن يعمل تحت راية القرصان لأن هذه الموافقة تناقض كل ما قبلها وما بعدها من آراء باتوزيس . ذلك أنه يكره أزمردا كراهية شديدة وحسبنا أن نستشهد بألفاظه :

أذاك أزمردا ترى أم طيفه ؟
بالعين لم يُصبه حظه !

وفيها يسميه « لعيناً » وفي مواضع أخرى ساء « لصاً » و « قرصاناً » و « مثلاً للشر » وقال :

عارك لن يحى ولن يُوارى

ومن حديثه إليه بمجده يعرف من جرائمه ما يحز القلب ، ونجده حانقاً عليه منكرأ لأعماله . وإذن فما معنى ما نراه من موافقته على الانضمام إلى سفينة

القرصنة بعد لحظات ؟ لقد حاول المؤلف أن يجعل هذا الانقلاب ممكناً بأن أقحم مبارزة بالسيف بين القرصان وبحار وضع مع خيلتان ، وكان انتصار القرصان قد أحدث أثراً سحرياً في نفس باتوزيس بحيث شلّ إرادته وجعله ينقاد لأزمردا رغم مقتته له . والواقع أن هذا الحادث كان حرباً بأن يترك باتوزيس على موقفه من القرصان وإلا تَهْدَم أحد طرفين هما أصالة باتوزيس ومعقولة الأحداث . أما الذي تَهْدَم فعلاً فهو الركن الثاني ، فإن من غير المعقول أن يكون ازدراء باتوزيس للقرصان على مثل تلك القوة ثم يوافق على العمل في خدمته . ذلك فضلاً عن الافتعال والقسر في هذا الأثر السحري الذي أراد المؤلف أن يكون للمبارزة في نفسية باتوزيس ، فإن المفروض أن هذا يعرف أن لأزمردا قوة شريرة جسدية وفكرية تقف في خدمة أغراضه الظالمة ومطامعه العدوانية . ومن ثم فلا يمكن أن يكون لانتصاره في مبارزة أثراً مثل هذا في قرارات باتوزيس ، إلا إذا كان باتوزيس نفسه زائفاً (وهو فرض لم يطرحه المؤلف قط) .

ومن هذا المستوى من الأحداث ما نراه من أن سارا تبعت أزمردا فإنه لم يدعها إلى ذلك ولم يزد على أن أنهضها عندما سقطت ، وقد أراد المؤلف بذلك أن يوقعها تحت سطوة سحر أزمردا كما أوقع باتوزيس ولا نظنها كانت حرة بأن تذهب مع أزمردا على ذلك الشكل في عهد كانت القرصنة واختطاف الرقيق شائعة فيه ، إلى درجة أن أزيرو نادى أزمردا أمامها بأنه « قرصان » فهما كان سحر هذا اللص فلا نظنه يستطيع أن يجعل (القناص) تتبعه على هذه الصورة العجيبة من دون أي جهد يبذله .

٤ - كثرة الشخصيات

بما يصح أن يؤخذ على « أغنية الرياح الأربع » أن أشخاصها أكثر عدداً

كما تستدعي الضرورة المسرحية ، وقد سبق لنا أن أشرنا إلى هذا وذكرنا من الأشخاص الذين كان يمكن أن يحلفوا هم وكل ما يتعلق بهم : أرسطوفان وزوجته وسرنبال وحرشاف وداريوس وأمرأ وتقرأي وأزيرو وشيلا وسهارة والرجل الخصم ، وقد زخر بهم الفصل الأول . وأبسط دليل تقدمه على أنهم مفروضون على السياق فرضاً مفتعلاً أنهم — على كثرتهم — لم يظهروا في الفصل الثاني من المسرحية ولم يرد حتى ذكرهم . وهذه ظاهرة عجيبة لا مثيل لها في أية مسرحية نعرفها مما كتب كبار المسرحيين الغربيين قديماً وحديثاً .

بلى ، قد يظهر الكاتب المسرحي شخصاً أو أشخاصاً في فصل ما ثم لا يعود إلى إظهارهم ثانية ، ولكن هؤلاء الأشخاص يكونون عادة غير ذوي أدوار كأن يكون الواحد منهم ساعي بريد وظيفته أن يسلم رسالة ويمضي ، أو خادماً يحمل كوب ماء ثم يختفي دون أن يلفت المؤلف نظرنا إلى شخصه ، وذلك من باب « التكرات المسرحية » وهو دارج في المسرح . وأما أن يقدم المؤلف إحدى عشرة شخصية بأسمائها ويجعلها تسلك أماناً ويعرض علينا عواطفها وحديثها ثم يجعلها إلهالاً تاماً كأن لم نعرفها ، فإن ذلك عمل غير فني ولا مثيل له في المسرح . وإنما المتبع في هذه الحالات أن يقتصد المؤلف في عدد الشخصيات كل الاقتصاد فلا يضع أماناً منها إلا من كان له اتصال مباشر بالأحداث بحيث لا بدّ من أن يتكرر ظهوره ولا بدّ من أن يتيح لنا المسرحية معرفة مصيره كما نعرف مصائر الأشخاص الرئيسيين .

ولعلّ سائلاً يسألنا : لماذا لا يصح أن يستعين المؤلف بإحدى عشرة شخصية يقدمها لنا لمجرد التمهيد للأحداث ثم يجعلها فلا يذكرها لأنه انشغل بأشخاص أهم منها ؟ ألا يحدث هذا في الحياة الواقعية ؟ أو لا نهم بشخص ١٠ أو أشخاص كل الاهتمام فلا نتطلع إلى من حوله من الذين يدخلون ويخرجون ويتحدثون إلينا لحظة ثم يغيبون فلا نراهم قط ولا نسمع بهم ؟ إن هذا يحدث في الواقع كل يوم فلماذا لا يصح أن يحدث في المسرح أيضاً ؟

ولا نريد أن نجيب على هذا السؤال بمجرد القول بأن ذلك ممتنع في قواعد المسرح التي تعارف عليها الأدباء والنقاد عبر العصور ، وإنما نحب أن نذهب إلى أبعد ونجد الوجه المنطقي الذي بنيت عليه هذه القاعدة . ويبدو لنا أن سبب ذلك هو أن المسرح وإن كان يشبه الحياة فهو ليس الحياة ، وإنما هو مقتطفات منها التقطها المؤلف ونظمها نظماً يجعلها تؤلف حبكة فنية ، وقد اختار هذه المقتطفات وفق منهاج فني معلوم يشترط فيه أن يكون كاملاً بحيث يستطيع أن يجيب عن كل سؤال قد يعرض للمتفرج والقارئ ، موضحاً مصير كل إنسان ، مفسراً معنى كل حدث . فالمسرح يختلف عن الحياة في أنه يعرض الأحداث ويختارها ويفسرهما تفسيراً كاملاً ، وإلا لم يكن مسرحاً وفقد أصالته الأدبية .

فإذا قال القارئ معترضاً على هذا : وهل تفسر الحياة كل شخص وكل حدث ؟ هل تختمه ؟ . وما أكثر الأحداث التي تمر بنا كل يوم وتبقى أشبه بقصة ناقصة . ألا يقع لنا أن نمر بالسيارة فترى حادث اصطدام بين سيارتين وفتاة مصابة نسمع طرفاً من قصتها ونتلطف إلى معرفة البقية دون أن يسمح لنا الظرف والوقت بذلك لأن لنا أعمالنا وحياتنا ؟ ألم تترك الحياة شخصية هذه الفتاة ناقصة ؟ والواقع أن هذا النقص في الحياة ظاهري لا حقيقي ، لأن وسائل إتمام قصة الفتاة ميسورة في الحياة ، فلو بلغ اهتمامنا بها مستوى الجهد لاستطعنا أن نصل إلى تمام قصتها بالسؤال والتدخل المباشر ، لمجرد أن عالم الفتاة عالم حق وعيان مشهود قائم . فليس نقص قصتها إلا نسبياً ، سببه أننا لم نحصر على المتابعة . إن وسائل إرضاء تعطشنا موجودة بين أيدينا في الحياة الواقعية بخلاف ما يحدث في المسرح . ذلك أن المسرح ليس أكثر من عالم مغلق تمتد حدوده داخل أسوار عالية لا نملك أن نتخطاها مهما بذلنا من جهد ، لأنه ليس أكثر من خكتي محض أبدعه ذهن مؤلف موهوب . فإذا ارتأى المؤلف أن يترك سيرة أشخاصه ناقصة بقيت كذلك إلى أبد الزمان ، فمهما تحرقنا لمعرفة مصيرها ، مهما سألنا ، وبخشنا وفكرنا فلن نتخطى الأسوار . ولذلك

نعد الشخصية الناقصة في المسرح خيانة يرتكبها المؤلف في حق المتفرج والقارىء. وكلما كان المؤلف أغزر مادة وأصفى رؤية كانت خيائته لنا أكبر لأنه في هذه الحالة يستثير اهتمامنا وحبنا لأشخاصه ثم يسلبنا ذلك الرضى الذي يمنحنا إياه تمام حكاياتهم وبلوغهم شاطئ المصير .

ولعل الكاتب المسرحي الكبير لويجي بيرانديلو قد لمس طرف هذه الفكرة من بعيد في مسرحيته « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » وقد تخيل فيها أن مؤلفاً كتب مسرحية ثم تركها ناقصة وانصرف عنها فما كان من أشخاصها إلا أن انبعثوا أحياء من لحم ودم وراحوا يطالبون بأن تكتمل حياتهم وأن يمنحوا فرصة ليلفوا مصيرهم ، وإنما كان عطف بيرانديلو منصباً على الشخصيات الناقصة نفسها لا على المتفرج والقارىء .

٥ - ضعف الحوار

وما أريده بضعف الحوار مخالفته لقواعد الحوار في المسرح . وأبرز مظاهر هذا أن حوار المسرحية لا يرتبط بنفسيات المتحدثين ، ولا يشخص لفتات معينة في شخصياتهم وإنما هو حوار عام ليس من الصعب علينا أن نبذل اسم متكلم فيه باسم آخر ، وهذا مقطع نورده مثلاً :

سرنبال — بالله ما أجمل هندي الحانة !

وضيئة جدرانها مزانة

بالصور الرائعة الفتانة

تمثل الصبوة والمجانة

حرفاش — صاحبها الملاح في البحر شرّد

داريوس - وربما يعود آخر الأبد
 سرنبال - لا بل حسا شرابه حتى فقد
 داريوس - فهام في اللجة بعصر الزبد
 حرشاف - بل عشت جنية برأسه
 سرنبال - فظنها لإحدى بنات جنسه
 حرشاف - ياويحه ما فقعهُ بنفسه
 وهو أسير حبسه وكأسه
 سرنبال - أغاص في البحر ؟
 أم قلدح الخمر ؟
 حرشاف - أم أبجر الشعر
 من حيث لا يدري ؟

ومن هذا النموذج يبدو بوضوح أن الحوار ليس « درامياً » . فلأن من طبيعة
 الحوار في التأليف المسرحي أن تؤدي كل كلمة فيه وظيفة مسرحية فتكشف
 نفسية المتكلم في جهة ترتبط بصميم الأحداث بحيث يكون لها تأثير مباشر على
 الحبكة المسرحية . وحوار هذا المقطع ، مثل سواه في المسرحية ، مكتوب
 لكي يكون شعراً ذكياً يرسم مشهداً طريفاً متمماً ، دون أن يهدف الشاعر إلى
 غاية مسرحية من ورائه .

ولعل أبسط وسيلة تثبت بها ما نذهب إليه أن نغير أسماء المتكلمين فنضع
 اسم داريوس مكان حرشاف وسرنبال مكان داريوس فلا نجد ذلك يغير شيئاً
 في المسرحية ، لأن الحوار نفسه غير ذي صفة فنية ، لا بل إن في إمكاننا أن
 نذهب إلى أبعد من هذا فنحذف الأسماء كلها ونعتبر المقطع قصيدة واحدة

يقولها أحد هؤلاء الأشخاص ، فإن ذلك لن يغير معاني المقطع ولن يسيء إليها في شيء . ومن هنا يبدو بوضوح أن علي محمود طه قد بقي الشاعر الذي ينشد ولم يستطع أن يرتفع إلى أفق التأليف المسرحي ، فلا تكاد المسرحية تكون أكثر من قصيدة لها شكل الحوار .

وما يجدر بنا أن نشير إليه في حوار المسرحية أن الشاعر استعمل فيه وسائل مسرحية قديمة لم يعد العصر يستسيغها مثل خطاب الشخص لنفسه بصوت يسمعه الجمهور وهو ما يعرف بالإنكليزية باسم *soliloquy* وقد استعمله علي محمود طه في أكثر من موضع كما في أول الفصل الثاني عندما ينصرف العبد ماتوكا إلى جمع الأصداغ بينا يخاطب ازمردا نفسه . وقد استعان المؤلف بهذا على إخبارنا بما يلي على لسان ازمردا :

كان عيد البحار موسم صيدي في ديار بالمغريات ملاء
عدتُ منها صفر اليمين بيوم لم أفق فيه من خممار الماء
فلتكن وجهتي إلى الغرب علي ظافر من غنيمي بلقاء

وبما يشبه هذا استعماله لما يسمى في المسرح بـ « *Aside* » وقد استعمله شيكسبير في مسرحه بكثرة وهو أن يكون الشخص بين الناس فيعلق عليهم أو على الموقف تعليقاً لا يسمعه منهم أحد ، وإنما يسمعه الجمهور وحده ، وكان المؤلف يأخذنا بذلك إلى أعماق ذهن المعلق . ومثال ذلك ما علق به باتويز على ازمردا عند دخوله الحانة :

من ذلك الوجهُ يمين نصفه ؟
هنا فتى ما غاب عني ونصفه
جنيه وعينه وأقنه

أذاك ازمردا ترى ؟ أم طيفه
يا للعين لم يصبه حنّفه

والمرح المعاصر كما أسلفنا لا يصطنع هذه الأساليب البدائية ، لأن الحديث إلى النفس لا ينبغي أن يكون مسموعاً مهما كان التبرير ، ومن ثم فإن المسرحيين المحدثين يلجأون إلى وسائل أخرى يكشفون بها ما يدور في أعماق أنفس الشخصيات المسرحية . وأرجو في هذا المجال ألا يعترض قارئ متابع على هذا بأن يوجين أونيل المسرحي الأميركي الكبير قد استعمله في مسرحية له عنوانها « Strange Interlude » ، لأن هذا المثال يؤكد ما نقول ولا ينقضه . فقد أراد أونيل أن يكتب مسرحية يحلل بها نفسيات أشخاصه ويكشف الفرق بين ما يقولون وما يضمرون كشفاً خاصاً تتخذه المسرحية هدفاً لها فكانت المسرحية كلها مقارنة بين الجانين ، فهي تستند إلى فكرة رؤيتنا للأشخاص ظاهراً وباطناً وكأننا نتقصى أشخاصهم . وأوضح دليل على أن أونيل مازال — رغم كتابته لهذه المسرحية — يرفض أن يستعمل أسلوب *Aside* في مسرحه ، أنه لم يستعمله في غير هذه المسرحية قط .

٦ - باتويزيس يرثي أزمردا

يختم علي عمود طه مسرحية « أغنية الرياح الأربع » بقصيدة يرثي بها باتويزيس أزمردا ويصف سفيته وهي تفرق . وقد كتب المؤلف أن هذه « قصيدة رثاء » عثر عليها بعد الانتهاء من تأليف المسرحية ، وربما قصد بذلك أن يضفي سمة واقعية على الأحداث .

ومهما يكن فلا صلة لهذه القصيدة بالمسرحية وإنما هي نوع من التعليق عليها ، أو شبه منظر ثالث يبدو فيه الشاعر مع ربّات الرياح وهم يرقبون

السفينة تغوص في لجج البحر . وتؤدي القصيدة والمنظر شيئاً يشبه وظيفة الحوقة في المسرحية الإغريقية ، فهي تعلق على الأحداث بلسان الجماعة أو المدينة وتستخلص منها عبراً لفائدة الجمهور . وربما نظر علي محمود طه إلى شيء من هذا في إضافة هذه المراثية . ولعله لا يخفى أن قواعد المسرح لا تبيح مثل هذا اللهم إلا إذا استثنينا بعض الشذوذ الذي يخرج إليه المسرح المعاصر في الغرب ويتعمد المؤلفون فيه مخالفة المعقول وتحطيم الواقع . كما يفعل الأميركي «ثورنتون وايلدر» في مسرحيته «بلدتنا» Our Town حيث يظهر على المسرح شخصاً يقدم أشخاص المسرحية ليمثلوا دقائق ثم يخاطبهم ويسألهم أن ينسحبوا من المسرح ليواصل هو تحديث الجمهور عن الموقف ونحو ذلك مما لا نراه مقبولاً على الرغم من سكوت الناقد الأوربي عنه .

ومهما يكن من أمر ما لا يُعقل في المسرح الحديث فلننا، في الحق ، لانظن علي محمود طه قد قصد إليه عندما جعل باتويز يرثي أزمردا ، وإنما نحسبها له غلطة في التأليف تنشأ عن كونه شاعراً يحب الشعر ولا يعرف عن المسرح كل ما ينبغي للمسرحي أن يعرفه .

شخصيات المسرحية

بعد أن انتهينا من عرض مآخذنا على «أغنية الرياح الأربع» نحاول في هذا القسم أن نقول كلمة عابرة عن تخطيط شخصياتها، فلإننا لم نخل من التحليل النفسي كل الخلو كما قد يكون فهم من حكمنا السابق . بلى لسانا ننكر أن دوافع الأشخاص لم تكن مفسرة تفسيراً مقنعاً في الحالات كلها ، غير أن هناك شيئاً من التمييز في الشخصيات البارزة . أما (أزمردا) فهو يبرز باعتباره «القرصان القاتن» الذي يستعمل وسائل الشر في اقتناص الطرائد من الجميلات وقد عني المؤلف بإيضاح قدرته هذه إيضاحاً جميلاً عند التقائه بالربات

الرائعات كما أبرزها في ذلك المشهد الأخير بعد أن شلته ذراع حروازا الممدودة
عن قدرة الحركة، فقد اندفع يقنمها بأنه ندم على إساءة تمكذبه وكاد يخذلنا نحن
القراء مع المخدوعين .

ولكن أزمردا في غير هذين الموضوعين إنسان كريمة لا ينال من المتفرج
إلا المقت والضيق . وقد نجح الشاعر في إثارة تيرمنا به . فهو مادي شرير
لا يرعى حرمة ولا يدين بخلق . كما أن فيه ذلك العمى الذي يسببه الطموح
الشديد أو « الطمع » فإن الغرور يجعله ينسى أن إمكانياته محدودة فيندفع إلى
حطفه وهو يتناول إلى صراع مع الربات « أو الألوهة ذاتها في الأسطورة » .

وتلي شخصية « أزمردا » شخصية باتوزيس وهو سكير أول ما نسمع منه
هذا « الكلام » :

هيان هيان يا غرامي ظمآن ظمآن للمدام

وقد عبّر أزمردا القرصان بالسكر وحب الخمر أكثر من مرة كما يدل
قوله عنه :

يسألني الرحمة والمعونة

ولو رأى الخمرة في قنينه

لباع دنياء بها ودينه

فإذا كان علي محمود طه يقصد أن يكون حكم أزمردا هذا صادقا كان
معنى ذلك أن شخصية باتوزيس ضعيفة ، وكان ذلك مبررا لما رأيناه من أنه في
جانب من مشاعره يحتقر أزمردا وفي جانب آخر يحتمل أن يتبعه ويعيش في
سفيتته على أسلاب القرصنة . وعند هذا ينفر القارئ من باتوزيس . غير أنه ،

في مواضع أخرى لا يملك إلا أن يحبه ، فإن له موقفاً جميلاً من الرق والرقيق
وهو يجابه أزمرداً بذلك قائلاً :

قنصتها قنص جبار وما شفعت
لديك حتى الدوامي من مدامها
يا بؤسها وهي في الأسواق عارية
ويا لها بين شاريها وبائعها
معروضة الجسم تلتف العيون بها
تكاد تنفذ في أخفى مقاطعها
كأنها دمية المثال يفحصها
تقاده ليروا أخطاء صانعها
إلى أن يقول :

فاذكر مصائب آباء بما اجتاحت
يداك أو أمهات في فواجعها
واذكر فتاتك أن صرت الغداة أباً
وكان مثلك مقسوراً لطالعتها

ونحن نسمع من باتوزيس أنه لا يملك غنى المال وإنما « غنى الأنفس »
وذلك حتى نعرفه ولا يتعارض معه إلا حبه للخمر . وإذا كان باتوزيس ملوماً
على شيء فعلى موافقته على صحة أزمرداً بعد ما عرف من أعماله الدنيئة
الشريرة .

وأما ربات الرياح فلعل المؤلف لم يقصد بهنّ أن يكن شخصيات مسرحية فهن ربات وكفى ، ولم تميز إحداهن عن الأخرى بصفة نفسية خاصة ، وإنما تأتي الفروق بينهن من أن كلاًّ منهن تختص بجهة من الجهات الأربع . وقيمتهن المسرحية تأتي على الأغلب من جمال غللاتهنّ وحسن رقصهن وغنائهن والشخصيات الباقية لا تستحق التعليق لضآلة أدوارها وضعف الأسلوب الذي تناولها المؤلف به .

الجانب الشعري من المسرحية

في « أغنية الرياح الأربع » كثير من الشعر الجميل الذي يرقى إلى مستوى شعر علي محمود طه ، وقد أبدع الشاعر خاصة في تلك المواضع التي انطلق فيها من قيود الواقع المسرحي ، ليخلق في جو الغنائية الشعرية ، كما في ضراعة أزمردا في آخر مشهد عندما راح يتوسل إلى حروازا أن تعفو عنه ، متظاهراً بأنه يحبها . وستنقطع هذا المقطع صورة من الشعر الجميل في المسرحية :

رحمة ربّي. فما أستطيع الآ ن قولاً ولست أملك عتبي
يا ابنة الشرق ! أنت أيتها الحسناء يا من ملأت قلبي حباً
لم يعد بعدما أخاف فأخفي عنك جبي ما كان جبي ذنباً
إن يكن حان مصرعي فعديني بعد موتي وتلك آخر رغبى
امنحيني بعض العزاء ولا تل قمي بحسبي في اليمّ أفقدك غصباً
وسديه عشب المكان الذي فيه التقينا ففيله أميت صبا
عندما قبلت حياك عينا ي وضمت صباي منك قلباً
فإذا ما سريت فجراً فمسي جسداً مفقراً من الروح جدبا

عانيه ظلاً أجبك روحاً	كشعاع الصباح ريان عذبا
واسجبي فوقه الظلال ومدّي	ورقاً ناضر الأفانين رطباً
ولذا أبلت الليالي كياني	فاسكبي فوقه الغائم سكبا
أو فذريه في الفضاء كما شئت	ت وأنى سريت شرقاً وغرباً
إنها ميتة ألدّ من العيب	ش فلا تحرمي عجبك قرباً

وتبدو مقدرته الشعرية في هذه الأبيات في رسوخ قوافيها في مواضعها
دوئما قلتي أو نبوّ ، وذلك أمرٌ لا يقدر عليه إلا شاعر متمكن موهوب .

ولكن أجمل الشعر في المسرحية هو الذي ضمه ذلك الفصل حيث يناجي
أزمردا الربّات الأربع محاولاً إغراءهن ، فقد افتن فيه الشاعر في الأوصاف
الجميلة بلغة منغومة كثيرة الصور فارتفع فيها إلى أعلى ذرى شاعريته . وهذا
نموذج نختاره من نجواه إلى (مريت) إلهة الرياح الغربية :

أنت يا هو إلهة الصحراء	يا جمال الطبيعة العذراء
أهذي الصبية الحية الأشوا	ق ذات الغلالة السوداء
لك عندي قيثارة لحنها الذكرى	وأصداؤها حفيف الماء
يسمع الطير صوتها فيلبي	وتلبي الوحوش في البيداء

أنت يا من ترفرفين على الوا	دي بأنفاسك العذاب النديّة
أنت يا من تراقصين على النيب	ع ظلال الأصائل المسجديّة
حق هذا الشعر المكلّل شف	نسجت وشيه بد الأبدية
خالّداتٌ سيات حسنك فيه	رائعات آياته السرمديّة

حقّ هذا الخصر التحيل إزارٌ من نضار مقدس وجمان
حقّ تين الأذنين قرطان من در ر بحار مسحورة الخلجان
حقّ هذا القم الرقيق سلاف عُصرت من حدائق النسيان
قبلاً قبلت خطاك ثرى الوا دي وقامت عليه مملكتان

ولكن الجمال والموسيقى والصور كانت جميعاً مشوبة بأخطاء العروض
والقافية وقد احتوت المسرحية على مقدار منها يزيد على ما احتواه شعر علي
محمود طه في سواها وهذا مثال :

إنا نرى الفاتنا ينسى فتاة الجنوب
أما يرى أختنا تكاد شوقاً تنوب

فان (الفاتنا) قافية مؤسسة بينا (أختنا) مجردة من الرفع والتأنيس
فضلاً عن اختلاف حركة التاء في الكلمتين . وفي أغنية أزمردا إلى « أزميتا »
ربة الرياح الجنوية تجوّز في الوزن كما نرى :

حييت يا بنت جبال القمر يا من تطلين على المنحدر
فيضحك البرق ويكسي المطر ويتغنى بالحياة الشجر

فإن في قوله « يتغنى » زحافاً مستكراً استحالت فيه التفعيلة « مستعلن »
إلى « مفعّل » بحذف حرفين .

ومن ذلك أيضاً قوله :

يا ربّني ردّدي هنا النداء الجميل
اليوم أم في غد أرى ضفاف النيل

فإن وزن العجز الأول « مستعلن فاعلان » بينما كان وزن العجز الثاني « مفاعن مفعول » وهما لا يجتمعان . وقد ورد مثل هذا في عدة مواضع من المسرحية .

ومما يؤخذ على الوزن في المسرحية أن الشاعر كان يضطر إلى تغييره في داخل المشهد الواحد فينتقل من وزن إلى وزن دون أي سبب ففي يدعو إلى ذلك ، ومن هنا ما نراه في المشهد الذي نثبته فيما يلي :

ماتوكا — تحية الإخوان في بُكر الصيف

من سيدي الربان لسيدي الضيف

باتوزيس — والسيد ازمردا هل قا

م من النوم الآن ؟

ماتوكا — هو عند الشاطئ يستقي

نبأ ويسأل ركبانا^(١)

ففي هذا الحوار القصير يتغير الوزن ثلاث مرات . كان كلام ماتوكا الأول من هذا الوزن :

مستعلن مفعول مستعلن فعن

(١) في هذا البيت غرور واضح على وزن البيت السابق له ، لأن عجز البيت الأول مؤلف من تكرار (فعن) ثلاث مرات ، بينما كان عجز البيت الثاني يحتوي عليها وهي مكررة أربع مرات وهو خطأ وليس تساهلاً من الشاعر بدليل أسلوب الوزن في المسرحية .

وكان جواب باتوزيس من هذا الوزن :

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

ثم يأتي كلام ماتوكا في الرد بوزن جديد :

مستفعلن مفاعلهن مفاعلهن مستفعلن
إن شاء سيدي أمر برفع هاتيك الستُر

وهذا شنيع لا يُقبل ، لأن تغيير الوزن لا ينبغي أن يكون معزولاً عن تغيير نبرة الكلام ، وأما أن نغيره في عبارتين متجاورتين للمتكلم ماتوكا فهو تجاوز لا يُقبل ، وفيه إساءة إلى الانسجام الموسيقي .

ولن نطيل في استقصاء هذه الهنات البسيطة في الوزن وإنما ذكرنا صوراً منها للتنبيه إلى وجودها ، وفي وسع القارئ أن يستقصي بنفسه بقيتها .

لغة المسرحية

تتصف اللغة في « أغنية الرياح الأربع » بالبعد عن الواقعية التي ينبغي أن تتصف بها لغة المسرح ، فقد صعب على علي محمود طه أن يتخلص من شاعريته وهو يدخل حرم المسرح ، ومن ثم فقد بقيت لغته غنائية ذات نبرة شعرية عالية ، وبذلك لم يتح لها التعبير الكامل عن الأحداث والأشخاص .

وقد حافظ الشاعر إلى درجة مقبولة على القواعد غير أنه وقع في شيء يسير من الهنات كمثّل قوله :

أراهم من بُعد كأنهم في مرقص يلهون أو في ملعب

وفيه حرك كلمة (بعد) الساكنة العين بضمّها خلافاً للمألوف والمقبول .
وقد وقع في التراكيب الضعيفة أحياناً كما في قوله :

وشدوهُ وقعُهُ تحلوه به الأسفار

أراد أن يقول (ووقع شدوه) فلم يستطع ذلك إلا بإقامة مبتدأين متجاورين الثاني منهما هو وخبره خبر للمبتدأ الأول وهو تعقيد لا يسوغ .

وقد يستعمل الغريب والحوشي كما في قوله : « النخيل المرجحن » فما أثقل هذه « المرجحن » وما أبغدها عن سياق الشعر الغنائي المعاصر .

ومن وجوه الإعراب الضعيفة إرجاعه الضمير إلى متأخر في قوله :

ما تراها أسماؤكنّ ومن وا

هَبْ هَلَنِي الصفات والأسماء ؟

الفصل الرابع

مسرحية "أرواح وأشباح"

المشاكل العامة فيها

في مسرحية « أرواح وأشباح » مجموعة من المشاكل الأدبية تجابه الناقد أولها وأسرعها أخذاً بالذهن مشكلة الشكل . فإذا أراد علي محمود طه أن يعد عمله الأدبي هذا ؟ أهو مسرحية ؟ أهو قصيدة مكتوبة على هيئة حوار ؟

أما أن نعد « أرواح وأشباح » مسرحية فأمر لا نستطيعه ، لأن الشرط الأول للمسرح — وهو الحركة والأحداث — مفقود فيها فلا يزيد ما يقع فيها على جلسة هادئة في مكان ما يتبادل فيها الأشخاص حواراً . ولا يتقضى هذا أن المؤلف وضع أمامنا مجموعة من الأشخاص هم سافو وتاييس وبليتييس والشاعر وهرميس ، لأن هؤلاء الناس — وإن كانوا أشخاصاً بالفعل — لم يمنحوا الوجود المسرحي وإنما تركوا كالصور المسطحة المسطرة على لوحة ، فلم تخطهم شبكة من الأحداث ، ولا تحركوا وراحوا وجاءوا على ما يعرف في المسرح . وإنما كان وجودهم ذهنياً خالصاً وكأنما أريد لهم أن يكونوا رموزاً تمثل أفكاراً معينة . والتشخيص اليسير الذي منحهم إياه المؤلف لا يكفي لخلق شخص مسرحية .

وأما أن نعتبر (أرواح وأشباح) قصيدة فأمر لا يقل صعوبة لأنها ، بالمعنى الشعري ، غير متسلسلة تسلسل الشعر وإنما تقاطعها وقفات وحوار ومشاهد . وهذه ، على ضالة صفتها المسرحية ، قد حالت دون أن تملك « أرواح وأشباح » صفة القصيدة المنسجمة الكاملة . يضاف إلى ذلك أن شخصيات سافو وتاييس وبليتيس قد عكرت جو القصيدة دون أن تمنحها شيئاً لأنها بقيت مجرد أساء لا شخصية لها وذلك لأن الشاعر لم يمنح أيّاً منها سلوكاً خاصاً أو فكراً مميزاً تختلف به الواحدة عن الأخرى . وقد كانت نتيجة ذلك أن القارئ لا يشخص أيّاً منهن وكأنهنّ أسماء مجردة . ولقد بقيت أقرأ هذا الشعر سنوات دون أن أعبا فيه بالأسماء وكأنها جميعاً اسم واحد له صيغ كثيرة .

والظاهر أن علي محمود طه نفسه قد كان شاعراً بأن ما كتب لا يملك من خصائص المسرحية شيئاً ، ولذلك تركها غفلاً فلم يكتب عليها وصفاً وإنما ترك تعيين شكلها للقارئ .

ولا يقل موضوع « أرواح وأشباح » إثارة للحيرة عن شكلها . إن الشاعر يقول ، في المقدمة الشعرية التي بدأ بها القصيدة :

إلى قمة الزمن الغابر

صت ربّة الشعر بالشاعر

ومن ذلك نتوقع أن يصعد الشاعر بنا ، مع ربة شعره ، إلى « قمة الزمن الغابر » ، ومع أننا لا نعرف ما « قمة الزمن » هذه إلا أن اللفظ يغري الذهن بأن يحلم بقصيدة تقدم الفلسفة العالية بصيغة شعرية . غير أننا سرعان ما نغيب . فإذا نجد في قمة الزمن هذه ؟ لا شيء أكثر من حوار عن الغريزة الجنسية وصلتها بالشعر .

ولا بد لنا ، قبل أن نلخص موضوع « أرواح وأشباح » من أن نعين زمن أحداثها . وسوف نجدنا بإزاء مشكلة ثالثة . فمتى تقع هذه المحاورات وأين ؟ وسيدعشنا أن نكشف أنها لا تقع في زمن الحياة الإنسانية ، لا ولا بعد الموت . وإذن فمتى ؟ وهل يعرف الذهن زمناً آخر غير الحياة والموت يمكن أن تقع فيه أحداث مسرحية ؟ وهنا موضع العجب والتناقض . فإن هذا الحوار يجري قبل المولد وقبل الحياة الإنسانية ، لا في جنة آدم وحواء وإنما في مكان آخر يسميه الشاعر « ما قبل البعث » أو « ما قبل الميلاد » وإن لم يستعمل له هذا النص الصريح . وذلك زمان لا يستطيع ذهن أن يدركه فلا الأديان تعرفه ولا الخيالات ولا العقل . وإذن فما هذا الزمان وما تاريخه ؟ إن من الأدباء المحدثين في أوروبا من يتناول فكرة الزمان ويصنع منها مسرحيات ممتعة ، مثل الكاتب الإنكليزي القدير ج. ب. بريستلي J.B. Priestley الذي كتب مسرحية مثيرة عنوانها « لقد كنت هنا من قبل » I have been here before ولكن « قبل » عنده لا ترتفع عن زمان الإنسانية في هذه الأرض وإنما يحاول أن نصوغ هذا الزمان في شكل جديد مثير يشخص فكرة تكرار الحياة مئات المرات ، كلما مات الإنسان بدأ عمره من جديد وتستمر الدورة ما شاء الله . ومن تكرار هذه الحيوانات يتألف تاريخ البشرية . وأما أن يصف علي محمود طه ما سماه « وجوداً حوى الروح قبل الوجود » فإنه أمر لا يقبله العقل .

يضاف إلى ذلك أن المؤلف لم يتمسك بمفهوم واحد ثابت لفكرة « ما قبل البعث » بحيث يرتاح الذهن إلى شيء يثبت عليه . ولم يجعل مرور الإنسان بفترة « ما قبل » هذه نوعاً من الزمن وقع في « ما قبل » هذا الوجود فعلاً ، وإنما جعل أشخاصه وهم يعيشون في « ما قبل » يتذكرون ما سوف يقع لهم بعده في هذا الوجود . وذلك متناقض ، فكيف « يذكر » الإنسان اليوم ما لم يقع له بعد في ثانيا الغد ؟ كيف يعقل أن نسمع الشاعر ، قبل أن يولد إنساناً ، يقول :

وكانت حياتي محض أتباع فصارت طرائف من فنها
وكان شبابي صمت القفار ورجع الهوائف من جنها
فعادت ليالي الصبا والهوى أرق المقاطع في لحنها
وأفرغت بؤسي في حضنها وأنرعت كأسى من دنها

ومتى كانت لهذا الشاعر حياة لكي يستطيع أن يتذكر أحداثها ؟ أولا يعيش
في زمن ما قبل البعث ؟

وفي إمكاننا أن نلتبس تخريجين بعيدين لهذا الإشكال كما يلي :

١ - لعل علي محمود طه من المعجبين بنظرية دَن J. W. Dunne في الزمن^(١)، وهي نظرية تجعل الزمن، بماضيه وحاضره، موجوداً قائماً كل لحظة بحيث نستطيع أن نرى المستقبل كلما أرهفت حواسنا كما يقع لنا في الأحلام أحياناً. ومن ثم فإن أشخاص «أرواح وأشباح» يعيشون في حاضر ما قبل البعث ويطلّون على المستقبل كما أطلت الفتاة كي كونوي Key Conway في مسرحية بريستي «الزمن وآل كونوي»، وقد يزيد هذه الإمكانية أنهم أرواح وليسوا بشراً، وللروح رهاقة خاصة تميزها^(٢).

٢ - لعل الشاعر هنا لا يتحدث عن نفسه، وإنما عن كل شاعر، معتبراً تجارب سواه من الشعراء تجاربه هو لا فرق بينها. ومن ثم فإن حديثه عن الماضي على الأرض يخرج على ذلك.

(١) تفصيل النظرية في كتابه المعروف «تجربة عل الزمن»

An Experiment with Time

(٢) يراجع حول ذلك مقال «الأبعاد الأربعة في الأدب» وقد نشرته مجلة الكتاب بالقاهرة
صيف عام ١٩٥٠.

والرأي الثاني من هذين أقرب إلى المعقول ، من وجهة نظر واحدة ، هي أننا ، في الحق ، لا نستطيع أن نفترض أن علي محمود طه يعرف نظرية «د» في الزمن ، فهو فيما نعلم لا يقرأ من الإنكليزية إلا اليسير ، وهذا كتاب عالٍ بعد شيئاً بين العلم والفلسفة ، فضلاً عن أن من يقرأه لا يمكن أن يسكت عنه فلا يشير إليه فيما يكتب لأنه من أروع الكتب الذي أبدعها عصرنا وقد أحدث في الأدب الإنكليزي أثراً عميقاً نلمسها في إنتاج ه. ج. ويلز والدوس هكسلي وبريستلي وسوام ، فلا يمكن أن يكون علي محمود طه قد عرفه دون أن يشير إليه في كتابه وأحاديثه ، وبخاصة في المقدمة الثرية التي أثبتتها في صدر «أرواح وأشباح» ولو كان قرأ هذا الكتاب لألمه حواراً أعمق من الحوار الحالي ولخلق من فكرة الزمن معاني أخرى .

وإذن فلا يمكن لنا أن نفسر مشكلة الزمن في «أرواح وأشباح» وفق نظرية «د» ، ومن ثم فلا يبقى إلا الرأي الثاني الذي يُضعف من قبولنا له على ما نرى أن هذا الشاعر يتحدث عن ماضٍ فعليٍّ وقع له وتجارب لا يحسن إنسان أن يلتقطها من سواه كما في قوله :

أأبغض حواء وهي التي عرفت الحنان بها والرضى

ومهما يكن فلا بد لنا من أن نتخلّى عن القطع برأي نهائي في مشكلة الزمن في المسرحية ، ريثما نمتلك أدلة من حياة الشاعر .

ومن المشاكل الفكرية المتصلة بمشكلة الزمن مشكلة كيان هذه الشخصيات التي تتحرك في عالم المثل فإن السؤال الذي يلح على ذهن القارئ هو هذا : هل المقروض أن هؤلاء الناس ذوو أجسام ؟ ألهم عيون وشفاه وأذرع وأرجل مثل البشر ؟ والمؤلف يترك هذا السؤال حائراً ، لا بل إنه يربك القارئ بما يضعه حوله من تفاصيل . ففي افتتاحية المسرحية نسمع وصف الشاعر وهرميس :

أهلاً علينا فما سلمنا ولا صافح الناظر الناظر

وإذن فإن لما « ناظرين » أي « عيين » وللأرواح الأخرى نواظر كذلك.

وهذا متناقض تمام المناقضة لما نرى من أن الشاعر لا يكسب جسداً محسوساً إلا في ختام المسرحية وهذا هو النص الثري : يهم الشاعر بالظهور فيحس أن له جسداً وأنه لم يعد روحاً مجرداً وهذه كلمات الشاعر :

حدثني ما أحب اللقاء
لقد حال جسي دون اللقاء
وكنْتُ تخلصت من طيفه
فلقنته حولي يد في الخفاء

ومن ثم فإن هناك شيئاً من الاضطراب في هذا ، وقد زاده ما نرى من أن الفنان الذي رسم الغلاف والصور الداخلية قد جعل هذه الأرواح ذات أجسام ، (وهي أجسام شهوانية قبيحة نظنها أساءت إلى المسرحية إساءة كبيرة) (١).

غير أن ثمة مشكلة ثانية تتعلق بموضوع الأجسام هذا ، فإن المؤلف قد منح الشاعر في خاتمة المسرحية جسم رجل كامل ناضج ، فكيف يتفق هذا مع حقيقة مولد الرجل طفلاً ضعيفاً لا ذهن له ؟ وإذا كان الإنسان يوجد مكتملاً في مكان ما قبل مولده فما العمر الذي يكون له إذ ذاك ؟ وما قياس الزمن في تلك المرحلة ؟ كل ذلك قد أدخل الضعف على فكرة المسرحية ، وإن كان لم ينقص من جمالها الشعري وجمال موسيقاها .

(١) هو السيد الفنان محمد سليم شوقي الذي أبدع في رسمه لصور الطبعة الثانية من (الملاح التائه).

ولا نذكره في صور (أرواح وأشباح) .

والواقع الذي لا بد لنا من أن ننتهي إليه أن فكرة الزمن لم تخطر على ذهن علي محمود طه وهو يكتب « أرواح وأشباح » ولذلك وقع التناقض . فالمسرحية ، وإن كان موضوعها الزمن ، لم تتحدث عن الزمن ، وإنما تناولت الغريزة الجنسية والمرأة والرجل ، وذلك نقص يؤخذ عليها .

موضوع المسرحية وحوارها

ملخص المسرحية أن بعث الشاعر إلى عالم الأرض يقترب فيحمله هرميس ليتزل به إلى الأرض ، فيمران في طريقهما بثلاث « حوريات » هن سافو وتاييس وبلبتييس . وتغضب الحوريات لأن الشاعر لا يسلم عليهن ويتفرع الغضب إلى حوار بينهن عن الشاعر وموقفه من المرأة ، وتكون بلبتييس حاقدة على الرجال ، داعية إلى طردهم من حياة المرأة . ثم يعود هرميس ، بعد أن ودع الشاعر على حدود الأرض ، فيتحدث إلى الحوريات ويدافع عن الشاعر ، ويتضح بعد قليل أن الشاعر يسمع هذا الحديث ، وعندما يحاول أن يظهر ويقترب يحس أنه قد أصبح له جسد ، وعندها يحاول أن يفحصن جسمه في إعجاب ، ويبدو من ذلك أنهم على وشك أن يبعثن إلى الأرض مع الشاعر .

هذه كل أحداث المسرحية ، فهل هي أحداث على الإطلاق ؟ أم هل تراها مجرد حوار ؟ على أن اعتبارنا لها حواراً لا يرفعها لأن هذا « الحوار » يكاد يخلو من الموضوع . فهو لا يدور حول الشعر بدليل أن النظرة إلى الشاعر فيه إنما هي من ناحية صلتها بالمرأة لا من ناحية صلتها بالشعر كما يبدو من هنا المقاطع :

بعينيك أنت فلا تنكسري صفات أنوثتك الشاهده
تملئت شتى جسومٍ وكـم تجسدت في صور بائه

نعم أنتِ هنّ نعم ما أرى أرى الكلّ في امرأة واحدة
لقد فُتيت فيك أرواحهن وها أنتِ أيتها الخالدة
لقد كنت وحي رخام يصاغ فأصبحت لحماً يثير الدماء
وكنت قفّ ساذجاً لا أرى سوى دمية صوّرت من نقاء
أنيل الثرى قدسي عابر يعيش بأحلامه في السماء
فأصبحت شيئاً ككلّ الرجال وأصبحت شيئاً ككل النساء
وكت أميرة هنيّ الدمى وصورة حُسن عزيز المنال
وكت نموذج فن الجمال أحبك للفنّ لا للجمال
أرى فيك ما لا تحدّ النهى كأنك معنى وراء الخيال
فجردتني رجلاً أشتهي وجردتُ أنثى تشهّي الرجال
ويختم ثورته قائلاً :

فياك أفعسى تشهيتها . . ويالي من أفعون نزق
وتكمن وراء هذا الموضوع فكرتان نبسطهما فيما يلي :

١ - نستخلص من طبيعة المحاورات ومضمونها أن علي محمود طه يزدي
الغريزة الجنسية ، وهذا الازدراء هو الذي يجعله يسمي « المرأة » بالحياة الخالدة
والخاطئة . ولا يد لنا ، عند هذا ، من الإشارة إلى أن فكرة « الخطيئة » التي
تلتصق بالمرأة ليست فكرة إسلامية وإنما هي فكرة مسيحية ، حيث الكنيسة
الكاثوليكية تعتبر المرأة قرينة الخطيئة بسبب إغوائها الأول لآدم بأن يأكل من
شجرة المعرفة . والمعروف أن الرهبنة لا تجتمع مع الزواج ، بسبب النظرة

المزدنية للفريزة الجنسية . وهنا يخالف تمام المخالفة لموقف الدين الإسلامي الذي يقر غريزة الجنس وينظر إليها نظرة إنسانية تصفي عليها قداسة بسبب ما ينتهي إليه الزواج من إقامة المحبة والتعاون وصلات الفكر والروح بين الرجل والمرأة وبما يؤدي إليه من تكوين الأسرة وبناء المجتمع النظيف . ومهما يكن فإن نظرة علي محمود طه ، في هذه المسرحية ، نظرة مسيحية ؛ والظاهر أنه أخذها عن أدباء الغرب الذين قرأ لهم .

٢ - يؤمن علي محمود طه بأن الفن عالم طاهر يطلخه الوقوع في أحابيل الغريزة الجنسية ويبدو هنا المعنى في مواضع كثيرة من المسرحية كما في قوله عن « الفنان الأول » :

هنالك أول قلب هفا	وأول صوت شدا بالنغم
وأول أعماله صوّرت	ونحطت على اللوح قبل القلم
فما لك حواء أغويته	وأعقبته حشرات الندم
لقد كان راعيكِ المجنبي	فأصبح راميكِ المتهم
ولولاك ما خرفت عينه	ولا شام بارقة فابتسم
وعاش كما كان آبائوه	يفني النجوم ويرعى الغنم ^(١)

ومن هنا يبدو أن إغواء حواء (أو الفريزة) يعقب الفنان « حشرات الندم » بكل ما في هذه الكلمة من قوة ، وأن الغناء للنجوم (رمز السماء) يتعارض مع هذه الفرواية . والمسرحية كلها قائمة على ازدراء الشاعر للجنس ، ومن ثم يؤدي استسلامه له إلى الندم وحسراته .

وبما يؤيد هذه الفكرة أن الشاعر كتب في مقدمته التثنية للمسرحية يقول :

(١) أدواح وأشباح ص ٦٠ .

« ووجدت نفسي في طريق أفلاطون ومثله العليا ، فتفتست في هذا الجو حراً طليقاً لا تقيديني بيئة أو عقيدة ولا يحد حربي حذر أو اتهام » يريد بذلك ما نرى في شخصية الشاعر من ضيق بالغريزة وتطلع إلى « السماء » وآفاق الروح . وعلى الأساس الأفلاطوني وحده ينبغي أن نقرأ أمثال هذه الأبيات :

وكنّت أميرة هذي الدمي وصورة حسن عزيز المنال
وكنّت نموذج فن الجمال أحبك للفن لا للجمال
أرى فيك ما لا تحد النهي كأنك معنى وراء الخيال ^(١)

فالدمية والنموذج ليسا أكثر من مرادفات شعرية لكلمة « مثال » التي هي مفرد المثل الأفلاطونية .

جنس المرأة في « أرواح وأشباح »

ينبغي لنا أن نلاحظ أن هذه القصيدة المسرحية لا تعرض موقفاً واحداً من جنس المرأة ، وإنما تقدم مجموعة من المواقف تبرز بينها ثلاثة مواقف : أما القسم الأول من القصيدة فيتفجر بالسخط على المرأة ، ويحيى ذلك على لسان « المثال » الذي يراها (حية خالدة) لا يزول مكروها ولا إغواؤها . وقد جردها من أن تكون لها شخصية فردية لأنّ النساء في رأيه متشابهات جميعاً لا فرق بين الواحدة والأخرى منهن :

نعم أنتِ هنّ ، نعم ما أرى ؟

أرى الكلّ في امرأة واحدة ^(٢)

(١) أرواح وأشباح ص ٣٠ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٩ .

وهذا المثال يلقي على غريزة الجنس غلاظ شنيعة فتجني قصيدته « الحية
المخالدة » سوداء مفعمة بالكراهية والسباب .

ويكون القسم التالي من المسرحية ردّاً نسوياً على هذه الآراء تقدمه
الحواريات الثلاث . وتشير بليتييس الثائرة العصبية إلى الإلهام الذي تمنحه المرأة ،
بحبها وأشواقها إلى الرجل الفنان :

ألم يقيس النور من فجرها ؟ ألم يسرق الفنّ من سحرها ؟
شفت غلّة الفنّ حتى ارتوى وإن دنس الفنّ من طهرها (١)

ولكن الرأي الأقوى الذي تنطق به بليتييس لا يجيء إلا في آخر بيت
من حديثها حين تُعلن في عمق رائع أن جمال الجسد الذي تملكه المرأة ليس إلا
جانباً ظاهرياً من جمال أعمق يكمن في عواطفها . فإذا نعيم الرجل بجمال
الجسد ، فإن ذلك لا يعني أنه تذوّق أبعاد المرأة كلّها لأن هناك القلب العميق
الواسع المجهول ذا الأسرار والخفايا ، وفي هذا القلب يكمن جمالها الأعظم :

لقد قرّبت جسداً عارياً وقلباً يضمن بأسراره (٢)
والوصول إلى هذا الكثر أصعب بكثير من الوصول إلى الجمال المادي
الظاهر .

ومضمون هذا الكلام أن المرأة ليست جسداً وحسب وإنما أبعادها العظمى
في روحها ، فإذا أحبها الرجل فلا يكفّ بجسدها وليبحث عن الأعماق .
وفي القسم الأخير من المسرحية يبرز موقف ثالث من جنس المرأة هو

(١) أرواح وأشباح ص ٢٢ .

(٢) المصدر السابق ص ٣٥ .

موقف الشاعر . وهذا الموقف يستند إلى حاجة الرجل إلى حنان المرأة وفهمها
وصداقتها ، فإن هذه الحاجة التي يحسها الشاعر المثالي ، تخفف من عبء
إحساسه بدناءة الغريزة الجنسية وقبحها . وكأن إحساسه بالضرورة يُقَدِّره
على تجميلها وإسباغ ألوان الرضا عليها .

شخصيات المسرحية

مما نأخذ على علي محمود طه أنه أبرز في (أرواح وأشباح) شخصيات
أوربية غريبة عن النهن العربي ، نابية الأسماء في بحور شعرنا ، فلا هي تملك
وجوداً في خيال قرائنا العرب ، ولا أسماؤها الساكنة الأواخر (وأحياناً
الأوائل مثل بليتييس) تجد مكاناً في أوزان شعرنا .

وأما غربة هذه الشخصيات في ثقافة القارئ العربي العامة فلإنها قد أفقدتها
القدرة على الاستثارة والإيجاء ، وبذلك سلبت المسرحية شيئاً من كثافة جوها
وقوة معناها ومغزى حوارها . وليت الشاعر اختار شخصيات عربية مثل ليلى
العامرية وعنان جارية إلناطقي وولادة بنت المستكفي وسواهن من المحبات
والشاعرات العربيات ذوات الثقافة والنوق الموهف والجمال . فلو كان فعل
ذلك لأغنى المسرحية بخلفية من المعلومات يملكها القارئ العربي جاهزة في
ذهنه وروحه فضلاً عما كان ذلك يفتح من أبواب واسعة لإغناء أدبنا العربي
المعاصر بالروح الخصبة المترفقة التي عاشت فيها شخصيات الحب النسوية
العربية التي ترددت أسماؤها في صفحات تاريخنا . وأما شخصيات (سافو)
و (تاييس) و (بليتييس) فهي بمجموعها شخصيات ميتة بالنسبة للقارئ
العربي ولم يزد وجودها على إضعاف موسيقى الشعر فما أوضح التصنع في
قوله :

صني لي بليتييس هذا الأمل

وماذا ابتدعت له من حيل ؟

بتحريك آخر بليتيس قسراً ؟

ولقد نبه الدكتور محمد مندور ، في نقده المبكر المنشور في كتابه « في الميزان الجديد » إلى أن علي محمود طه قد خالف الواقع التاريخي لهذه الأسماء في نص المسرحية ، مع أنه قدمها نثراً كما يعرفها الناس ، قال : « ومن عجب أن تبحث عن شيء من تلك الدلالة في أقوالهن فلا تجد شيئاً وتلاحقك الصور التاريخية التي تعرف عنهن وأنت تقرأ فتتلف عليك إحساسك وتثير بك الغيظ . » والناقد على حق في تعليقه ، ونحن نقرّه عليه ، (وإن كنا نود لو لزم الموضوعية وتحاشى التعليق الساخر واللوم الحاد) . ولقد كان علي مؤلف « أرواح وأشباه » أن يعوّض عن ضياع الإطار التاريخي بمنح هذه الشخصيات وجوداً مسرحياً مستقلاً يصورها في جو المسرحية ويعطيها أبعاداً نفسية جديدة مبعثها الحركة والحياة والأحداث والحوار . وبذلك تصبح تاييس شخصاً في مسرحية علي محمود طه فكأن واقعها التاريخي لم يكن ، وإنما ولدت من جديد في كتابه غير أنه لم يفعل ذلك وبقيت هذه الشخصيات بلا حياة فلا واقعها التاريخي ينهض في ذهن القارئ العربي فيلقي الضياء عليها ، ولا هي تخلق لنفسها تاريخاً جديداً بعملها وحديثها وحركتها على المسرح . وإنما بقيت أماننا أسماء لا ينهض لها عرق .

ومما ينبغي أن يؤخذ على المؤلف في باب « الشخصيات » أن شخصية « الشاعر » كانت بلا هوية ولا جنسية ، ولعل أفسنا كانت تهفو إلى أن يكون لهذا الشاعر شيء من صفات العربي . ولكن عذر المؤلف أن إطار المسرحية كله غير عربي فإذا سكنتا على ذلك حق علينا السكوت على سواء .

أما الشخصيات النسوية في « أرواح وأشباه » فالظاهر أنها قد رسمت لكي تكون متفقة مع رأي « المثال » ، فالمرأة جنس لا أفراد له ، لأن الواحدة

منه ليست إلا نسخة مكرورة من كل واحدة أخرى ، والنموذج العام الدارج منه هو نموذج الدمية الجميلة ذات الغرائز . فلا نرى علي محمود طه يمنحها كياناً عقلياً أو بعداً روحياً أو موهبة فنية . وإنما هي « الحية الخالدة » . كما نلاحظ أن المرأة قد جعلت في المكان المقابل المعارض للشاعر وكأنها لا تستطيع أن تكون هي نفسها شاعرة . ولقد أبقاها علي محمود طه على هذا المستوى في أجزاء المسرحية جميعاً حتى عندما جاء الشاعر يعبر عن هيامه بها وإثارة لها على كل ما في الوجود ، ذلك أنه بهذا لا يمنحها شخصية ترفعها إلى مستوى الروح والفكر ، وإنما يعطيها الحب الجنسي وحسب . وحسبنا دليلاً على ذلك أنه ، وهو يجيها هذا الحب ، ما زال يعدّها كاذبة لعوباً كثيرة الأخطاء والأعذار الواهية :

لكذبته استحبّ الحياة	ويصفو الزمان بتغيرها
وبأخلفني الشك في قولها	فتسكتني بمعاذيرها
وتعصف بي شهوة للجدال	فتقنعني بأسايرها
غفرتُ لها كلّ أخطائها	سوى دمعين لتبريرها (١)

وقد جاءت الشخصيات النسوية في المسرحية زاخرة بالحقد والعنف والشهوانية والغباء كما يلاحظ في حديث بليتييس :

لنشرب من دم هذا القتي	مصفى الرحيق بأكوابنا
ونجعل من حشرجات الرجال	نحيّة شاذٍ لأنخابنا (٢)

(١) أرواح وأبجاح ص ٦٩ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٨ .

وترد عليها سافو بحقد مماثل . أما تاييس التي تقف في وجهيهما قائلة إنها « لا ترى الغدر في الرأي كل الصواب » فإن معارضتها تفقد قيمتها الأخلاقية عندما يتكشف لنا أساسها ، وإذا هي تقصد أن كيد المرأة ينبغي أن يكون أكبر من استعمال هذه الوسائل المباشرة في الانتقام .

وهذا التشابه في الشخصية والرأي بين « الحوريات » يؤيد ما سبق أن قلنا من أن الصفة المسرحية في « أرواح وأشباح » ضعيفة ، فكان علي محمود طه هو المتكلم على ألسنة شخصياته .

الشعر والعروض في « أرواح وأشباح »

يصل الشعر في « أرواح وأشباح » إلى ذرى من أعلى ما بلغه علي محمود طه فقد اجتمعت الصور إلى الفكرة إلى جمال النغم وروعة التعبير ، فضلاً عما في هذا الأثر الأدبي من انثيال وتدفق وكأن الشاعر لا يجهد في الصياغة قط . ومن نماذج المقاطع الجميلة قول بليتيس :

أدله هذا الفنّى بالجمال	وأسمعه من رقيق الغزل
وأورثه جنّة بالرحيق	وأحرمه رشقات القُبُل
إلى أن تحرق أعصابه	ويصرعه طائف من جبل
وأحفر بعد الردى قبره	هناك على قمة الهاويه
وأغرس في قلبه زهرة	من الشرّ راوية ناميه
سقتها سموم شرايته	ورقت بها روحه العاتيه
تخفّ إليها قلوب الرجال	وترجع بالشوكة الداميه

ومن جميل الشعر قصيدة « السحر الأسود » وفيها دفاع عن الزنوج
وتمجيد لجمال أجسامهم :

لهم نارهم في أقاصي الدجى	وأبياتهم في أعالي الكهسوف
وسحر الطبيعة في عريها	إذا هتك الفجر عنها الشفوف
وناي تبسم فيه الريح	ويسكب شجر المساء الهتوف
ورقص يمثل قلب الحياة	إذا ما استخفّ بنقر الدفوف

نفرد فنهمو بالخفاء	وصيغ بفطرتهم واتسم
يعيش جديداً بأرواحهم	وإن عاش فيهم بروح القدم
له بأس مانا وإحماؤه	إذا اضطربت روحه بالألم
ورقة هاواي في شدوها	إذا جاش خاطرها بالنغم

ومن الشعر الجميل قوله في وصف الشاعر الأعشى :

إذا ما هوت ورقات الخريف	أحس لها وخزات الننان
وإن سكبت زهرة دمعته	فمن قلبه انحدرت دمعته

ومثل هذا في القصيدة ، كثير .

وقد استعمل الشاعر لقصيدته المسرحية هذه وزن المتقارب فكان في ذلك
موفقاً كل التوفيق فإن لهذا البحر سحراً وجلالاً وعمقاً وموسيقية . ونحن
نخالف بهذا الحكم منذهب الناقد الدكتور محمد مندور الذي قال في دراسته التي
تناول بها « أرواح وأشباح » إن وزن المسرحية « يتنافر مع موضوعها » ، ثم
أضاف قائلاً : « ومتى كان المتقارب من الغنى والجلال والضحامة بل وطول

النفس بحيث يتسع لفكرة أفلاطونية ٤٩. وذهب أخيراً إلى أن وزن المتقارب « أهزل وأخف وأخف من أن يحتوي فكرة فلسفية . إن فيه ما يترك في النفس فراغاً ويشعرها بأن الموضوع قد ضمّر وضاع جلاله » (١) .

أما تجاربي الشخصية في النظم الشعري والمطالعة فقد انتهت بي إلى أن هذا « المتقارب » يحتمل الفكر الفلسفي العميق بمعناه المعاصر أكثر مما يحتمله أي وزن آخر من أوزاننا عدا الخفيف (الوافي) . وسبب ذلك أن فيه مزيتين عروضيتين تميزانه :

١ - أن تفعيلته تنتهي بسبب خفيف (فعولن) بحيث يمكن أن تنتهي التفعيلة في أواسط الكلمات فلا تمرقها ولا تؤذيها وإنما تفلتها لتساب طلقة حرة إلى التفعيلات التالية . وهذه الخاصية تيسر للشاعر أن ينطلق مع الأفكار التأملية في انسياب وتدفق دونما وقفات قاطعة عنيفة الوقع ، عالية الغنائية والنبوة كالوقفات التي تتوافر في البحور الوددية مثل البسيط . وإذا سمح لنا الدكتور مندور أن نحزر ما هو في رأيه البحور (الحليلة الغنية الطويلة النفس) قلنا لعله يعتبر الطويل والبسيط صاحبين لهذه « الفكرة الأفلاطونية » . فإذا كان ذلك ما يقصد (وليس من حقنا أن نجزم بأنه يقصد) فنحن مضطرون إلى مخالفته ثانية ، لأنهما كليهما من البحور الوددية وبخاصة البسيط (٢) . ومن صفات الودد التي يحسها كل شاعر له حظ من الأذن الشعرية أنه قاس صلد بحيث إذا انتهى في منتصف كلمة شطرها إلى شطرين وهذا يمنع هذين البحرين طبيعة القفز والتقطع وسوى ذلك مما يتعارض تعارضاً محققاً مع الفكر الفلسفي ذي التأملات التي تجمع الموسيقى إلى العمق . فلنأخذ يصلحان لشعر الحكمة حيث يكون استقلال

(١) في الميزان الجديد . للدكتور محمد مندور (القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة

والنشر ١٩٤٨) ص ٢١ .

(٢) إنما نجد الطويل بحرأ وتدياً باختيار « عروضه » فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن .

البيت مزية ، لأن الحكمة تختصر الأحداث وتستعمل القطعية في الصياغة وكذلك يصلحان لأغراض أخرى مشابهة .

٢ - إن وزن المتقارب طويل طولاً لا بأس به بالنسبة إلى أغلب بحور الشعر العربي . وهو في الحق ليس « هزلاً » ولا « نحيفاً » . ذلك أن في الشطر الواحد منه أربع تفعيلات ذات طول متوسط . ومن ثم فهو أطول من « الكامل » و « السريع » مثلاً . وهذه الخاصية تجعله وزناً بطيء الانسياب ، « جليل » الوقع بحيث يصلح للشعر الفلسفي والفكري . ولذلك لا نرى أباً العلاء المعري مخطئاً حين يستعمله لقصيدة فكرية تأملية كالتي مطلعها :

حياة عناء وموت عنا فليت بعيد حمام دنا

وقد أبدع شوقي في قصيدة من روائع شعره عنوانها « مصابير الأيام » مطلعها :

ألا حبنا صحبة المكتب وأحب بأيامه أحب

ويا حبنا صيبة يمحون عنان الحياة عليهم صبي

إلى أن يقول :

مقاعدهم من جناح الزمان وما علموا خطر المركب

عصافير عند تهجي الدروس مهاراً عراييد في الملعب

خليون من تبعات الحياة على الأم يلقونها والأب

جنون الحداثة من حولهم تضيق به صمة المنهب

وربما كان الدليل الحي على هذه السلاسة والمطاوعة للفكر في وزن المتقارب . أنه قد ازدهر وكثر استعماله في عصرنا ، بينما كان قليل الورد في شعرنا القديم .

— وإن لم يكن نادراً — وسبب ذلك فيما نرى أن الفكر الشعري المعاصر يمنح إلى شيء من التعقيد فهو يتطلب وزناً ذا انثيال وبطء ونغم بحيث يقدر أن يستوعب هذا الفكر . وللسبب نفسه قلّ استعمال البحور الوتدية كالطويل والبسيط ، حتى كادا يغيبان عن الدواوين الحديثة .

البَابُ السَّادِسُ

من السلاح التائه
إلى شرق وغرب

الظواهر

من الظواهر الغريبة في شعر علي محمود طه أن فيه مستويات روحية وفكرية متباعدة يتناوب ظهورها ، فقد يغلب أحدها في قصائد معينة ، ثم يغلب آخر في قصائد أخرى . وترقرق في هذا الشعر معان متضاربة متعارضة تجعل الحكم العام القاطع غير ممكن . مثال ذلك أن القارئ الذي يقرأ من مجموعاته الشعرية أول ما يقرأ « أغنية الرياح الأربع » و « الشوق العائد » و « شرق وغرب » يخرج بانطباع عام مؤداه أن علي محمود طه مرح ضحكوك يعيش بحواسه على العموم . ونحن نسمي نظرة هذا القارئ « انطباعاً » لأن الانطباع يعني الصورة العاجلة التي تأتي بها القراءة السريعة والنظرة العامة . ومن ثم فإنها تختلف عن « الرأي » الذي هو حصيلة التأمل والدراسة والمراجعة ، وهذا الانطباع الذي يخرج به القارئ لا يصدق في الواقع إلا على عدد معين من القصائد ، (وإليه استند الدكتور محمد مندور حين حكم بأن علي محمود طه شاعر أبيقوري ، وأنه بعيد عن الروحانية كل البعد) وأما حين يتحول القارئ إلى دارس ، فيعطيل النظر ، ويتمس الحكم العلمي الكامل مستقصياً الجزئيات ، فإنه لا بد أن يخلص إلى أن أعنف قصائد الشاعر الحسية لا تكاد تخلو من خلفية روحية ، أو فكرية . فإذا خلت تماماً ، لم تخلُ من أن يكون وراءها تحليل يبرر شلوذها الظاهر .

ومهما يكن من أمر الأسباب البعيدة الجذور ، والمبررات التي تقرب عميقاً في نفسية الشاعر ، فإن المنهج العلمي في الدراسة يقتضي أن نقرر أن في مجموعات علي محمود طه الأخيرة ، مسحة حسية ظاهرة خلت منها المجموعة الشعرية الأولى « الملاح التائه » . فلقد زخرت هذه باللفظات الروحية ، والمثل العليا ، وتقديس الجمال المجرد وطهارة الحس والنفس ، بينما أقبل الشاعر في مجموعاته التالية لإقبالاً ملحوظاً على وصف المشاهد الحسية ، وابتعد — إلى درجة معينة — عن عوالمه الأفلاطونية الإجمالية الأولى .

وقبل أن ندخل في دراسة أسباب هذه النقلة النفسية والشعرية نود أن نشخص مظاهر التطور من المجموعة الأولى « الملاح التائه » إلى المجموعة الأخيرة « شرق وغرب » وسندرجها في الفقرات المعنونة التالية ، راجين أن يتذكر القارئ خلال ذلك أن هذه المظاهر عامة وليست مطلقة ، لأنها لا تنطبق على الكل ، وإنما تبرز في غير قليل من القصائد بروزاً قد ينسب قراءها ماحولها من ملامح روحية أكيدة لا يصح أن يتخطاها ذهن الدارس . ذلك أن الروحانية هي الأصل في اتجاهات علي محمود طه ، مهما حاول أن يفرق شعره في الحسيات والماديات الخليطة . وتلك صفته الكبرى .

١ - من الحب إلى الغزل

في « الملاح التائه » عرفنا علي محمود طه عاشقاً والمأ ، مفرقاً في حب متعطش بنضج حرارة وأصاله ، بحيث أبدع القصائد العاطفية المبتكرة ، والمعاني الخصبة الحية . ومن سياق تلك القصائد أدركنا أن الشاعر قد نظم قصائده بعد انصرام ذلك الحب وافتراق الحبيبين ، ولذلك كان الشاعر كثيباً يقطر الدمع من كلماته :

عندما ظلني السوادي مساء كان طيف في الدجى يجلس قربي

في يديه زهرة تقطر ماء عرفت عيني بها أدمع قلبي

ولكن هذه النبرة الدافئة المخلصة قد طويت مع مجموعته الشعرية « الملاح
التائه » تقريباً ، وسرعان ما اختفى العاشق الكثيب الظمآن واختفت ضراوته
الحارة وعواطفه المشتعلة وحل محله شاعر متفرج يقف في ميدان (سان ماركو)
بالبنديقية ينظر إلى الزحام ثم يقنع بصحبة عابري السبيل^(١) ، وقد تتاح له
رفيقة عابرة يقضي معها ساعات أو أياماً ثم ينساها في قصيدة ينظمها مثل
(الجندول) أو (تاييس الجديدة) أو (خمرة نهر الرين) . ومن هذه
القصائد يبدو أن الشاعر معجب كل الإعجاب بمشاهد الحب العليّ المتبدل مما
يرى في ليالي المهرجانات في الغرب حيث يباح كل شيء .

وهكذا هبطت عواطف الشاعر من مرتبة العاشق الأصيل إلى مرتبة المتفرج
اللامهي الذي يبحث عن التسلية العابرة ومتعة النظر والنشوة الحسية . وكان
طبيعياً ، مع هذه النقطة ، أن تتحول بؤرة عواطفه من الجانب العميق الذي
يضع الحب على مستوى الحياة نفسها ، إلى الجانب الحسي السطحي . وإذا
كانت العاطفة في « الملاح التائه » تغلب على القصائد ، فإن الغزل العابث
والوصف هما اللذان يغلبان على القصائد العاطفية في المجموعات التالية ، وكأنما
جيء بهما للتعويض عن شحنة المشاعر الضرورية للقصيدة . وهذا نموذج من
شعر « المتفرج » المتفزل :

قلت والليل بأعقاب النهار ألك الليلة في لحن وجام
ما على مغتربي أهل ودار إن أداراها هتاكأس مدام

(١) يراجع كتاب علي محمود طه « أرواح شاردة » ص ٥٦ - ٦٧ وفيها يصف زيارته
لمدينة البندقية .

آه هاتينها كخديك فقيسه
واسقينها أنت يا أندلسيه^(١)

وتتجلى غلبة الحوار على هذا الشعر في قوله :

قالت اشرب قلت لييك اشربي ملء كأسين فلنا ظامشان
خمرة رومية أو بابليه
اسقينها أنت يا أندلسيه

هضت بي ويدها في يدي تدفع الكأس بإغراء وعجب
أي قيثار شجي غرد خلته ينطق عن أسرار قلبي
قلت طفل من قديم الأبد يمزج الألحان من خمر وحب
ملء كأس في يديه ذهبيه
فاسقينها أنت يا أندلسيه

إن العاطفة في هذا المشهد تقوم على الحوار العابر والوصف من نقطة خارج
المنظر ، فليس هو حباً وإنما هو مشهد حسي يجتمع فيه مغتربان يلتقيان ساعة
أو ساعات وهما يعلمان أنهما سيفترقان إلى غير رجعة فليس في القصيدة عاطفة
ولأنما فيها نشوة حسية عارضة .

ونحن حريون بأن نلاحظ أن الفرح في هذا الشعر الغزلي ليس عميقاً ،
فهو لا يمتد ولا يشمل أعماق النفس فيضيئها ويمتصها الإيمان والتفاؤل وإنما
هو رضى بالواقع ومرح سطحي عابر ، يشبه السكره الحسية التي سرعان

(١) ديوان شرق وغرب ص ٥٥

ما يفيق منها المتشي ، وأين هذا من ذلك الفرح الغامر الذي يستغرق كيان
الشاعر كله ويهزه مما نجد في قصيدة مثل التالية من قصائد « الملاح النائه » وفيها
بصف لحظة اللقاء وصفاً رائعاً :

حتى إذا هضت بمقدمك المنى
وأصخت أسترعي انتباهة حائر
وسرى النسيم من الخمائيل والرُّبى
نشوان يعبق من سنائك العاطر
وترنم الوادي بسلسل مائه
وتلت حمائمه نشيد الصافر
وأطلت الأزهار من ورقاتها
حيرى تعجّب للريح الباكسر
وجرى شعاع البدر حولك راقصاً
طرباً على الموج النضير الزاهر
ونجلت الدنيا كأبهج ما رأت
عين وصورها خيال الشاعر
ومضت تكلبنني الظنون فأنتني
متسمعاً دقات قلبي التائر
أقبلت بالبسمات تملأ خاطري
سحراً وأملأ من جمالك ناظري^(١)

(١) الملاح النائه ص ١٥٢ .

٢ - من الصومعة إلى الشرفة الحمراء

في هذا القسم من الفصل نتناول انتقال علي محمود طه من الروحانية والأخلاقية العالية التي تتجلى في مجموعته « الملاح التائه » إلى مظهر الانغماس في الأهواء والفتن الذي يلوح على بعض مجموعاته التالية .

أما الصومعة فنحن نرمز بها إلى الموقف المثالي الذي وقفه الشاعر من (الحسن) أو (الجمال) في « الملاح التائه » . فقد كانت له نظرة مثالية إلى الحب جعلته (يرتل) له (الآيات) كما يدل قوله :

ياكبة لخيالاتي وصومعة
رتلت في ظلها للحسن آياتي
للحب أول أشعار هفت بها
وللجمال بها أولى رسالاتي^(١)

إن الحسن هنا يعبد وترتل له الآيات في صومعة أو كعبة ، وذلك لأنه كان - في هذه المرحلة من حياة شاعرنا - يرمز إلى الطهر والجمال والكمال ، وفي ظل هذا الرمز يكون ترتيل الآيات . فأين هذه النظرة من نظرة الشاعر إلى الحسن في المجموعة التالية ؟ وقد أقامه الشاعر عارياً وراء « شرفة حمراء » ، في مخدع تحيط به الريب ، ويشعل بالوله الحسي :

فردى الشرفة الحمراء دون المخدع الأسنى
وصوني الحسن من ثور ههنا العاشق المضنى

(١) الملاح التائه ص ١٢٢ .

مخافة أن يظن النا من في مخدعك الظنا
فكم أقلق من ليل وكم من قمر جنا (١)

ومن الصومعة نبعت المثل العليا التي كان « الملاح التائه » يؤمن بها ويتعذب بسببها كما نقرأ في مطولة « الله والشاعر » :

يا رب ما أشقيني في الوجود إلا بقلبي ليته لم يكن
في المثل الأعلى وحب الخلود حملته العبء الذي لم يهن
خلقته قلباً رقيق الشغاف بهم بالنور ويهوى الجمال
حلت له النجوى ولذا الطواف بعالم الحسن ودنيا الخيال (٢)

ولا ينبغي لنا أن نغفل عن الألفاظ « المثل الأعلى ، الخلود ، النور ، الجمال ، النجوى ، الطواف ، الحسن ، الخيال ». فهي كلها تشخص معالم الروحانية التي تترن بمثابة علي محمود طه في هذه المرحلة . وقد كانت هذه الروحانية العالية سبب الخيبات في حياته لأنه كان يتوقع أن يكون الناس أرفع وأطهر مما هم عليه ، فكان إذا لمس واقعهم انفجر في شعر حزين ثائر يشتعل السخط فيه ، كما في هذه الأمطر التي يخاطب بها قلبه :

هم عالم في غيسه يمضي مسترقاً في الحمأة الدنيا
نزّلوا قرارة هذه الأرض وحلت أنت القمة العليا
عباد أوهام وما عبدوا إلا حقير منى وغايات

(١) ليالي الملاح التائه ص ١٢ .

(٢) ليالي الملاح التائه ص ٩٢ .

ومناك ليس يحدها الأبد دنيا وراء اللانهايات ^(١)

وقد كان في هذه المرحلة بريء النفس طاهر الفكر بحيث يحس هنا في كل بيت من ديوانه ، لا بل إنه كان ينفر من العبث إلى درجة أن مغنية دعتة دعوة صريحة إلى اللهو فرفض معتذراً بهذا الاعتذار المرهف :

قلت : حسبي من الربيع شناه ولعيّني زهره اللماحُ
نحن طير الخيال والحسن روض كلنا فيه بلبل صدّاح ^(٢)

ومضمون هذا الجواب أنه يكفي بالشئ ويتعالى عن الوقوع في التجربة لأن نفسه الطاهرة المغرقة في حلم الجمال والشعر والحب الصافي تأبى أن تدنس . وقد عبر عن هذا المعنى تعبيراً صريحاً في قصيدته « ميلاد شاعر » حين قال :

أدخلوا الآن أيها المحسنون
جنة كتتموها توعدوننا
اجعلوها من البدائع زونا
واملاؤوها من الجمال فنونا
املاؤوها فناً وليس فتونا
لا تثيروا بها الهوى والمجون ^(٣)

(١) الملاح الثالث ص ٥٣ .

(٢) المصدر السابق ص ٤٠ .

(٣) المصدر السابق ص ١٩ .

وفيها يقرون رسالة الشاعر برسالة الأخلاقيّ، جاعلاً وظيفته أن يشيع الفن لا الفنون، محذراً من الهوى والمجون ، وهذا ينسجم مع ما سبق أن أشرنا إليه من طهارة نفسه في هذه المرحلة وتعاليه عن التبذل والمجون .

كل هذه النماذج التي اقتطفناها تمثل مرحلة الصومعة فلنتظر الآن في نماذج تمثل مرحلة الشرفاء لنتبين فداحة النقلة . ففي قصيدة « حانة الشعراء » يرمز الشاعر بالحانة إلى عالم الشعر ، وهو رمز بعيد عن الروحانية ، لأن الحانة فيها ذات معنى حقيقي ، فهي إحدى الحانات المبتذلة المعاصرة . وفي هذه القصيدة يرسم للشعراء صورة غليظة متبذلة فيقول وهو يصفهم في الحانة :

والملهمات إلى جوانبهم يكثرن من غمز وإغواء
يعجبن من فعل الشراب بهم ويلدن من سأم بإغواء^(١)

ألم يفقد عالم الشاعر جماله وإبهامه وترفعه وعمقه ؟ إنه موصوف هنا بكل ما هو عرضي لا تأثير له في الشعر والشاعرية فضلاً عما تنضح به الصورة من قبح وتبذل حيث نجد « شعراء » إلى جانبهم ملهفات - ويأخذ ملهفات - بلدن من السأم بالإغواء . أوليس هنا عالماً سطحياً مبتذلاً ؟

ويعضي علي محمود طه يصف « الشاعر » في هذه الحانة غير الشعرية :

غليونه يستشرف الأفقا ويكاد يحرق قبة الفلك
أسمى يبعثر حوله ورقا فكأنه في وسط معترك
فلذا أتاه وحيه انطلقا يجري اليراع بكف مرتبك
ويقول شعراً كيفاً اتفقاً يغري ذوات الثكل بالضحك

(١) ديوان زهر وغمر ص ١٦ .

الأرض الفضاء ويقف هناك ضارعاً إلى الله شاكياً آلام البشر وأحزانهم ،
مبتهلاً إليه أن يزيل حرج الشاعر من حب الجمال . وفي هذه القصيدة يجعل
وظيفة الشاعر متصلة بالله فكأنه موفد من الخالق رحمة إلى البشرية :

ما الشاعر الفنان في كونه إلا يد الرحمة من ربه ^(١)

وفي مكان آخر يصف الشاعر غاطباً الخالق :

بعشه طيراً خفوق الجناح على جنان ذات ظل وماء
أرسلته فيها قبيل الصباح وقلت غنّ الأرض لحن السماء
فالشاعر مبعوث الله على الأرض يغنيها لحن السماء .

وهو يقول في قصيدة ثالثة :

أيها الشاعر اعتمد قيثارك واعزف الآن منشداً أشعارك
واجعل الحب والجمال شعارك وادعُ ربّاً دعا الوجود وبارك
فرها وازدهى بميلاد شاعر ^(٢)

وفيها بقرن (الله) بأجمل ما يجب مثل الشعر والحب والجمال .

كل هذا كان في مرحلة « الصومعة » ، في « الملاح التائه » . وما كادت
هذه المرحلة تنتهي حتى لاح وكأنّ الشاعر قد فقد تدينه وإيمانه بالروحانية ،

(١) الملاح التائه ص ٩٣ .

(٢) الملاح التائه ص ٢١ .

فأصبح لا يضرع إلى الله وإنما يكاد يمسّ قدسيته بمثل الصورة الحسية الغليظة
التي اختتم بها قصيدة « تاييس الحديدية » ، حيث يخاطبه بقوله :

يا ربّ صنّعك كلّهُ فسَنُ
أين الفرار وكيف مطرّحي

.....

لاني عبدُك في جثى شفة ويدٍ ووجه مشرق الوّضح
ولو استطعت جعلت مسبحتي ثمر النهود وجلّ في السبح^(١)

وسرعان ما بعد الشاعر - ولو ظاهرياً فقط - عن جوه الديني الغنيّ
السابق وأصبح مفتوناً بالوثنيّة الإغريقية التي فرضتها عليه ثقافته الغربية ،
ولا عيب في ذلك إلا من حيث أنه جاء مصاحباً للجوّ الحسيّ والبعد عن عوالم
الروح ، وإلا من حيث أن الشاعر بالغ في الانغماس فيه إلى درجة أنه يقول :

رقص الجنّول كالنجم الوضيّ فاشدُ ياملاح بالصوت الشجيّ
وترنّم بالنشيد الوثنيّ ^(٢)

وكرّرت في شعره اصطلاحات « الميثولوجيا اليونانية » كما في قوله :

لولا دخان التبغ خلّتهمو
أنصاف آلهة وأربابٍ

وفي هذه القصيدة « حانة الشعراء » يذكر باكوس إله الخمر وفيينوس
ربّة الجمال ويبدو مأخوذاً بكل ما هو غربيّ . ولعلّ خير صورة من هذا
مسرّحية (أرواح وأشباح) وقد رسم فيها حواراً بين إله لإغريقي (هرميس

(١) ليالي الملاح الثالثه ص ٩١ .

(٢) المصدر السابق ص ٩ .

رسول الآلهة) وشخصيات أوربية قديمة وشاعر لا جنسية له . وهي بكل ما فيها غير عربية الروح .

ولقد اتسمت هذه الروح الأوربية في مجموعات الشاعر بعد « الملاح التائه » وقلّ نصيب الجوّ العربي فكان يهدي قصائده إلى نساء من الغرب كما في (الجندول) و (خمرة نهر الرين) و (الموسيقى العمياء) و (إلى راقصة) و (صفحات من حب) و (أندلسية) و (راكبة الدراجة) و (على حاجز السفينة) و (فلسفة وخيال) و (في منزل فاغنر) وسواها . وأصبح يكثر من استعمال الأعلام الأوربية وكلمات مثل (زهرة الجورجين) و (هاواي) و (الأرفسي) . ومع أن هاواي جزيرة في المحيط الهادي إلا أن علي محمود طه أخذ الإعجاب بها عن الغربيين .

ومن صور طغيان الروح الغربية على شعره ديوانه (شرق وغرب) وقد قدم الشرق على الغرب في عنوانه وحسب . أما الديوان نفسه فإن القسم الأول منه مكرس للغرب جميعاً . وسبب ذلك أن قصائد الغرب أفضل من الناحية الفنية من قصائد الشرق ، وفيها العاطفة والفكر والفلسفة والفن . أما قصائد الشرق في النصف الثاني من الديوان فجعلها قصائد مناسبات سياسية مكتوبة بلغة تغلب عليها النثرية ، وكأن الشرق لا يلهم المواطن الحارة ولا الحب ولا الفلسفة ولا الموسيقى ولا الجمال ، فكل ذلك وقف على الغرب دون الشرق .

٤ - عناوين النواوين

صاحَبَ التطوّر من الصومعة إلى الشرفة الحمراء تساهلٌ وقع فيه الشاعر في مسألة اختيار عناوين مجموعاته الشعرية التي تلت « الملاح التائه » . أما « الملاح التائه » فهو عنوان أصيل فيه ابتكار ظاهر وفيه الدلالة على اتجاهات

الشاعر وشعره على العموم ، فهو رائد الحقيقة يلتصقها في الكون كله ويخوض غمار الزمن بحثاً عنها ، فالملاح التائه هو الشاعر الذي يبحر عباب البحر طلباً للأسرار الممتعة والعوالم المغيبة وراء الحجب . كما يشير هذا العنوان إلى حب الشاعر للطبيعة والخيال ، وضيقة بعالم المجتمع وتعقيد المدنية .

ولكن أهم ما في « الملاح التائه » من دلالة أنه يشير إلى ديوان ذي عقدة . ووجه ذلك أنه ما من ديوان ضعيف قط إلا كان عنوانه ضعيفاً مثله ، وإنما يتاح العنوان العظيم في حالة الديوان العظيم . لأن الديوان الذي يمتلك طابعاً عاماً يطبع أسلوبه وموضوعاته ، هو وحده الذي يكون له عنوان أصيل منفرد . وأما الدواوين التي لا طابع لها ، وإنما تحتوي على متفرقات في قضايا شتى لشؤون لا رابط بينها كشمس المناسبات وقصائد الغزل التقليدي ، فإن عناوينها تبقى عامة تدل على تهرب الشاعر من صياغة عنوان جامع لها يمثلها كلها ويشخص عقدة الديوان . ومثال هذه التسميات التائهة تلك التي أطلقها جميل صدقي الزهاوي على دواوينه كالأوشال والثالة فهي عناوين رمزية تشير إلى عمر الشاعر عند نظمها للدواوين ولا تدل على عقدة فنية فيها . ومن ذلك عنوان « هكذا أغني » للشاعر محمود حسن إسماعيل فليس فيه أكبر من إشارة إلى الشعر الذي احتاض عنه الشاعر بكلمة الغناء .

وعلى مثل هذا كانت عناوين علي محمود طه التالية للملاح التائه . فإذا سمي أول ديوان صدر له بعده ؟ لقد ساء « ليالي الملاح التائه » وهو مجرد صدى للديوان الأول ، وكان الشاعر أدرك جمال العنوان الأول وأصالته فأراد أن يكرره على شكل ما في الديوان التالي . ومن ثم فإن « ليالي الملاح التائه » يشعر بضعفه لأنه ليس إلا تردداً لعنوان سابق عظيم . يضاف إلى ذلك أن لفظة (ليالي) تريد العنوان ضعفاً لأنها تشير إلى تلك الليالي غير العميقة التي وصفها الشاعر في الجندول وقد عرفنا من قبل صفتها حيث كان الشاعر متفرجاً في الزحام لا في صميم التجربة ومركز الحركة ، وحيث غلب الغزل على

ال عاطفة الكبيرة التي تضيء الحياة ، وحيث نهضت الحواس في مكان الإدراك الروحاني والمتعة القلبية . والحق أن هذه « الليالي » لا ينبغي أن تكون ليالي « الملاح التائه » ذلك الباحث عن الأسرار والحقائق العليا في عالم المثل والجمال والخير .

وقد سمي مجموعته الثالثة « زهر وخمر » فلم يوح به إلى القراء غير الصورة الحسية المحدودة ، لأن الخمر تلقي ظلاً عاماً بما تدل عليه من السكر الحسي والغلظة والقيح ، وهذا الظل العامي يتقص من المعنى الروحي الكامن في فكرة « الزهر » فيصبح هنا مصطنعاً بمجاورته للخمر . أما الزهر فله ، حين يتجرد من الطبيعة التي يولد فيها ويعيش ، من أكثر الأشياء صنعة وجموداً بسبب انفزاله عن الحياة الكبرى واكتسابه صفة الأشياء الميتة كما نلاحظ في الورد المرصوص في الأصص داخل غرف مفروشة فرشاً عاماً يتخلو من الذوق والحياة . وإنما يحمل الزهر في الشعر بما يضاف إليه من أوصاف ترفعه إلى معانيه الحية وتضعه في غلاف من الشئ الروحي . وذلك ما لم يصنعه علي محمود طه في عنوانه المجدد « زهر وخمر » ولعل ذلك كان أحد الأسباب التي جعلت الدكتور محمد مندور يستدل على أن هذا الديوان يمثل قمة « الأيقورية » في حياة علي محمود طه .

على أن عنوان مجموعة ما بعنوان قصيدتين فيها ليس أمراً مقبولاً من الناحية الفنية ، لأن العنوان يوحي إلى الذهن أنه يلخص الفكرة العامة فيه دون أن ينسخ جانباً واحداً منه . ومن ثم فإن قارئ « زهر وخمر » قد يظن أن فكرة الزهر والخمر تشخص جو الديوان فلا تدل على أكثر من أن علي محمود طه شاعر يبحث عن اللغة الحسية التي تكمن في منظر الزهر (الطبيعة) خلال حفلات الشراب (اللهو) . وذلك — كما سبق أن ذكرنا — ليس صحيحاً لأن العنوان « زهر وخمر » مقتبس من القصيدتين « ميلاد زهرة » و « خمرة الشاعر » وكلاهما من الشعر الروحي لأن الزهرة الوليدة ترمز إلى الجمال

والطبيعة والحياة ، وخمرة الشاعر ترمز إلى روحانية الشعر وارتباطه بأصقاف النفس الحساسة المدركة القادرة على السمو إلى الغيب والأسرار العالية .

وأما المجموعة الرابعة « الشوق العائد » فإن عنوانها مقتبس من قصيدة فيها بهذا العنوان ، لا تمثل الديوان كله ولا تشخص العرق العام فيه . وهذا — كما بينا — قصص في أي عنوان لديوان . فما من ديوان عظيم إلا ويلهم الشاعر اسماً يمثله ويوازيه في الروعة والأصالة .

التفسير النفسي لهذا التطور

ولا بد لهذه النقلة الكبيرة في حياة الشاعر من تفسير يعاها ويلقي عليها الضوء . وفي شعره لمحات خافتة ذات دلالة ، قد نستطيع اعتبارها مفاتيح يصبح الارتكاز إليها في التفسير والدراسة ، وإنما يمنعنا عن ذلك ما نعرف من أن نصوص الشعر قد لا تدل دلالة علمية واضحة على حقائق الحياة ، لما في أسلوب الشعر من جنوح إلى الرمز والمبالغة والتلوين والخيال . ومن ثم فالناقد يحتاج إلى معرفة التفاصيل الوافية عن حياة الشاعر ونفسيته وآرائه قبل أن يشب إلى التفسيرات والتعليلات .

ومن الحق أن أقرّ هنا بأنني احتفظ بتعليل شخصي لهذه النقلة في حياة علي محمود طه ، أرتكر فيه إلى نصوص شعره وحدها ، على عادتي في هذه الدراسة وإنما أمتنع عن نشرها حرصاً على المنهج العلمي ، ولعل الأيام أن تكشف صحة نظريتي وتعطيني الأدلة عليها . ومهما يكن من أمر فلا بد لي الآن من أن أسكت عن الكلام المباح ، ربّما تتوافر الوثائق من حياة الشاعر وخطاباته ومما يعرف عنه أصدقائه .

مختارات من شعر علي محمود طه

تتضمن هذه المختارات أكثر القصائد
التي درستها في هذا الكتاب وقد رأينا
أن نلحقها به تسهلاً على القارئ الذي
يدرس شعر الشاعر

نازك

الأجنحة المحترقة

« استقبل الشاعر هذه القصيدة جنّتي البطلين حجاج
ودوس من سلاح الجو المصري يوم ٢٨ نوفمبر سنة
١٩٣٣ وقد احترقت بهما طائرتهما في سماء فرنسا
وهما في طريقهما إلى الوطن » .

أَدْنَا الْمَزَارُ وَقَرَّتِ الْعَيْنَانِ ؟
وَقَرَعَتْمَا مِنْ لَهْفَةٍ وَحَنَانِ ؟
وَهَزَزَتْمَا بِالشَّوْقِ كَفَّ مُسَلِّمٍ
وَهَفَّتْ إِلَى تَقْيِيلِهِ الشَّقَتَانِ ؟
وَحَلَا الْعَنَاقُ عَلَى الْإِقْدَاءِ ، وَأَوْمَاتُ
لَكُمَا الدِّيَارُ ، فَرَفَرَفَ الْقَلْبَانِ ؟
وَعَلَى الثَّغُورِ الْبَاسِمَاتِ بِشَائِرٍ
وَعَلَى الْوُجُوهِ الْمَشْرِقَاتِ أَمَانِي ؟
وَعَلَى سَمَاءِ النَّيْلِ مِنْ سَيْمَةِ الضُّحَى
وَضَحَّ ، وَمِنْ ثَغْرَيْكُمَا وَضَحَانِ ؟

وعلى الضفاف الضاحكاتِ مزاهرٌ
وعلى السفينِ الراقصاتِ أغاني ؟

يومٌ تطلعتِ المني لصباحه
وتحدثتْ عنه بكلِّ لسانٍ !

وسرى التخيّلُ بالنفوسِ فhezها
مرحُ الطروبِ ، وغبطةُ الشوانِ

والأفقُ مُريدٌ الأديم ، وأنما
فوقَ الرياحِ الموجُ منطلقانِ

تتخيلانِ على السحابِ يرفرفِ
بلواءِ مصرَ مُظللٍ مُزدانِ

تطلعانِ إلى السديمِ كأنما
تخيرانِ لها أحرَّ مكانِ

وتحدثانِ النجمَ عن أوصافها
والنجمُ مأخوذٌ بما تصفانِ

علقتما بالناظريّين خيالهما
شوقاً ، وأجفانُ المتنِ رواني

هي خطرةٌ ، أو نظرةٌ ، ودَرَجَتُما
 في جوف عاصفةٍ من النيرانِ
 طاشَ الزَّمامُ فلا السحابُ مُقَارِبُ
 لكما ولا الجبلُ الأشمُ مُداني
 وهوى الجناحُ فلا الرياحُ نحوافُ
 فيه ، ولا الأرواحُ طوعُ عينانِ
 سدتَ طريقكما الحُتُوفُ وأنتما
 تحرقانِ هوى إلى الأوطانِ
 ومشى الردى بكما وتحت جناحيه
 جسمانِ بل قلبانِ محرقانِ !!

• • •

يا ملهمي الشعرَ ، هنا موقفُ
 الشعرُ فيه فوقَ كلِّ بَيَّانِ
 لتوددتُ لو أتني عرضتُ بناتيه
 في المهرجانِ نواثرَ الریحانِ
 وعقدتُ من شعري ومن ریحانها
 إكليلَ غارٍ أو نظيمَ جُنانِ

أنا من يُغْتَسَى بالمصارع في العُلَى
وَيَشِيدُ بِالْأَلَامِ والأحزانِ

ماذا وراءَ النَمعِ من أمنيّةٍ
أو ما وراءَ النُوحِ من نُشْدانٍ ؟

أصبحتُ ذا القلبِ الحديديِّ ، وإن أكنُ
في الناسِ ذاكَ الشاعرَ الإنسانيِّ

ووهبتُ قلبي للخطارِ ، فللهوى
شطرٌ ، وللعلواءِ شطرٌ ثاني

وعشقتُ موتَ الخالدينَ ، وعِفتُ من
عمري حقارةَ كلِّ يومٍ فاني

لولا الضحايا الباذلونَ دماءَهمْ
طَوَّتِ الوجودَ غيابةُ الشبانِ

هذا الدمُّ الغالي الذي أرخصتُم
هو في بناءِ المجدِ أوّلُ باني

تبنونَ للوطنِ الحياةَ وهكذا
تبني الحياةَ مصارعُ الشجعانِ !

• • •

مثلنما في الموت وحدة أمة
ذاقت من التفريق كل هوان

مسح الحلال دم الصليب وضمت
جرّح الأهلبة راحة الصبان

إن كان في ساح الردى ليكيكما
مثل ، ففي ساح الفداء متلان !

. . .

علوا ، فرنسا ، إن جزعت فإنه
قدّر ، وما لك بالقضاء يمدان

هزتك بالروعات قيل مصابنا
أسم ملكن أعنة الطيران

واسيت مصر فما هوى نجم لها
إلا ومنك عليه صدر حاني

حيّ مساء الفرقدين وقدسي
من تربيك العالي أعز مكان

فهنا دم روى ثراك ، وههنا
قلبان تحت الصخر يختلجان

يا أمةَ الشهداء أنتِ بِكُلِّهِمْ
أدرى ، وبالأحزانِ والأشجانِ

الغارُ أحرُّ أن يكلَّلَ هامَهُمْ
ورؤوسَهُمْ أغلى من التيجانِ

لِغَدٍ صبرنا للزمانِ ، وفي غدٍ
نعفو ونغفر للزمانِ الجانسي

ونعدّ للأيامِ كفَّ مُصافحِ
بِجِزْيِ المِسيءِ إليه بالإحسانِ

وتُبدلُ فوقَ النِيراتِ بموكبِ
فيه الحِجْرى والبأسُ يلتقيانِ

ونهرَ أجنحةِ الحياةِ وتعتلي
بمخاضهنّ مناكبَ العقبانِ

وننصّرَ رايةَ مصرَ ، أنى تشتهي
مصرٌ ، ويرضاهُ لها الهرمانِ

أقبلِ سلاحَ الجوّ ، إن عيوننا
لِقالكَ لم يغمضْ لها جفنانِ

أَقْبَلْ سِلَاحَ الْجَمْعِ ، إِنَّ قُلُوبَنَا
كَادَتْ تَطِيرُ إِلَيْكَ بِالْخَفَقَانِ

رَفَرَفْ عَلَى الْبَلَدِ الْأَمِينِ وَحِيَّةَ
وَاتَزَلْ إِلَى الْوَادِي ، وَطِيرْ بِأَمَانِ

كُنْ لِلْسَّلَامِ وَقَاءً ، وَلِلْوَاءِ ،
وَشَاعَةَ الْمَهَادِي عَلَى الْأَزْمَانِ

وَإِذَا دَعَاكَ الْحَادِثَاتُ فَلَبَّهَا
بِحِمِيَّةِ الْمُسْتَقْتَلِ الْمَغْنَانِي

• • •

لِيُضْنَ بِالْأَعْمَارِ كُلِّ مَعَاجِزٍ
وَلِيُخْشَ حَرْبَ الدَّهْرِ كُلَّ جَبَانِ

لِيُثَّرَ عَلَى الْقَضِيبَانِ كُلِّ مُعَذِّبٍ
وَلِيُحْطَمَ الْأَصْفَادَ كُلِّ مُعَانِي

هَذَا الزَّمَانُ الْحَرَّ مَا لَشُعُوبِهِ
صَبِيرٌ عَلَى الْأَصْفَادِ وَالْقَضِيبَانِ

لَكُمْ الْغَدُ الْمَرْجُو فَيَبِانِ الْحَمَى
وَالْيَوْمَ يَوْمُكُمْ الْعَظِيمُ الشَّانِ

لا تَتَيْنِكُمْ الْمَتَابَا ، لَهَا
مَرَّ الْبَقَاءُ وَسِنَّةُ الْعَمْرَانِ

كُونُوا مِنَ الْفَادِينَ لِأَنَّ عِزَّ الْقَدَا
كَمْ فِي الْفَدَاءِ مِنَ الْخُلُودِ مَعَانِي

وَلَتَيْنِ حُرْمَتٌ مِنْ مَتَاعِ شَبَابِكُمْ
إِنَّ النَّمِيمَ يُنَالُ بِالْحَرَمَانِ

لِيَكُنْ لَكُمْ فِي كُلِّ أَفْقٍ طَائِرٌ
لِيَكُنْ لَكُمْ فِي كُلِّ أَرْضٍ بَانِي

وَلِيَسْتَخَفَّ الْبَحْرَ مِنْ أَسْطُولِكُمْ
عَلَيْكُمْ كَتَجَمَّ الْمَدْلَجُ الْحِيرَانِ

سِيرُوا بِهَدْيِ الْأَحْمَرِينَ وَمَهْدُوا
بِهِمَا سَبِيلَ الْمَجْدِ وَالسُّلْطَانِ

لَمْ تَبْصُرِ الْأُمَمُ الْحَيَاةَ عَلَى مَنَى
كَالنَّارِ فِي شَفَقِ الْمَاءِ الْقَانِي !

أغنية الجندول
في كرنفال فينسيا

تفريدة الموسيقىار الاستاذ محمد عبد الوهاب

أينَ منَ عينيَ هاتيكَ المجالي
يا عروسَ البحر ، يا حلمَ الخيالِ
أينَ عشاقُك سَمارُ الليالي
أينَ من واديك ، يا مهدَ الجمالِ

موكبُ الغيد وعيدُ الكرنفال
وسُرى الجندول في عَرْض القنال

بين كأسٍ يشتهي الكرمُ خمرةً
وحبيبٍ يتمنى الكأسُ ثغرةً
لالتفتَ عيني به أولَ مرةً
فعرفتُ الحبَّ من أولَ نظرةً

أَيْنَ مِنْ عَيْنِي هَاتِيكََ الْمَجَالِي
يا عروسَ البحرِ ، يا حلُمَ الخيالِ

مرَّ بِي مُسْتَضْحِكًا فِي قُرْبِ سَاقِي
يَمَزُجُ الرَّاحَ بِأَقْدَاحِ رِقَاقِ

قَدْ قَصَدْتَنَاهُ عَلَى غَيْرِ اتِّفَاقِ
فَنَظَرْنَا ، وَابْتَسَمْنَا لِلتَّلَاقِ

وهُوَ يَسْتَهْدِي عَلَى الْمَفْرَقِ زَهْرَةً
وَيُسْوِي بِبَدْرِ الْفِتْنَةِ شَعْرَةً
حِينَ مَسَتْ شَفَتِي أَوَّلُ قَطْرَةٍ
خَلِئَتْهُ ذَوْبَ فِي كَأْسِي عِطْرَةٍ

أَيْنَ مِنْ عَيْنِي هَاتِيكََ الْمَجَالِي
يا عروسَ البحرِ ، يا حلُمَ الخيالِ

ذَهَبِيَّ الشَّعْرِ ، شَرَقِيَّ السَّمَاءِ
مَرْحُ الْأَعْطَافِ ، حُلُوِّ اللَّفَنَاتِ
كُلَّمَا قُلْتُ لَهُ : خُذْ. قَالَ : هَاتِ
يَا حَبِيبَ الرُّوحِ ، يَا أَنْسَ الحَيَاةِ

أَنَا مَنْ ضَبَعَ فِي الْأَوْهَامِ عُمْرَهُ
نَسِيَ التَّارِيخَ أَوْ أَنْسَى ذِكْرَهُ
غَيْرَ يَوْمٍ لَمْ يَبْعُدْ يَذْكُرْ غَيْرَهُ
يَوْمَ أَنْ قَابَلْتَهُ أَوَّلَ مَرَّةٍ

أَيْنَ مَنْ عَفَى هَاتِيكَ المَجَالِي
يَا عُرُوسَ الْبَحْرِ ، يَا حُلُمَ الْخِيَالِ

قالَ : من أين ؟ وأصغى ، ورثنا

قلتُ : من مصرَ ، غريبٌ ههنا

قالَ : إن كنتَ غريباً فأنا

لم تكنْ فينيصا لي موطننا

أينَ مني الآنَ أحلامُ البحيرةِ

وسماءُ كَتَبِ الشَّطَّانِ نَضْرَةَ

متزلي منها على قمةِ صخرةِ

ذاتِ عَيْنٍ من معينِ الماءِ ثَرَّةِ

أينَ من عيني هاتينكَ المجالي

يا عروسَ البحرِ ، يا حلمَ الخيالِ

قلتُ ، والنشوةُ تسري في لساني :

هاجتِ الذكري ، فأينَ الهرمانِ ؟

أين وادي السحرِ صدّاحَ المغاني ؟

أينَ ماءُ النيلِ ؟ أينَ الضفتانِ ؟

آه ، لو كنتَ معي نختالُ عبّرةً

بشراعٍ تسبحُ الأنجمُ إثرَـهُ

حيث يروي الموجُ في أرخمٍ تبرةً

حلُمَ ليلٍ من ليالي كليوبترة

أينَ من عيني هاتيكَ المجالي

يا عروسَ البحرِ ، يا حلُمَ الخيالِ

أيها الملاحُ ، قِفْ يِنَّ الجُورِ

فَنَسَةِ الدُّنْيَا ، وَأَحْلَامِ الدُّهُورِ

صَفَقَ المَوْجُ لولدَانِ وُحُورِ

يُغْرَقُونَ التِّلْـلَ فِي يَتْبُوعِ نُورِ

مَا تَرَى الأَغْبِيْدَ وَضَاءَ الأَمِيرَةِ ؟

دَقَّ بالسَّاقِ وَقَدْ أَسْلَمَ صَدْرُهُ

لُحْبَ لَفَ بالسَّاعِدِ خَصْرُهُ ؟

لَيْتَ هَذَا اللَّيْلَ لَا يُطْلِعُ فَجْرَهُ !

أَيْنَ مَنْ حَبْنِي هَاتِيكَ الدِّجَالِي

يَا عُرُوسَ البَحْرِ ، يَا حُلُمَ الْغِيَالِ

رَقَصَ الْجُنْدُولُ كَالنَّجْمِ الْوُضِيِّ

فَاشْدُ ، يَا مَلَأْحُ ، بِالصَّوْتِ الشَّجِيِّ

وَتَرْتَمِمْ بِالنَّشِيدِ الْوُثْنِيِّ

هَذِهِ اللَّيْلَةُ حُلُمُ الْعَتَقَرِيِّ

شَاعَتِ الْفَرَحَةُ فِيهَا وَالْمَسْرَةُ

وَجَلَا الْحُبُّ عَلَى الْعُنْثَاقِ سِرَّةُ

يَمْنَةٍ مِلَّ بِي ، عَلَى الْمَاءِ ، وَيَسْرَةُ

إِنَّ لِلْجُنْدُولِ تَحْتَ اللَّيْلِ مِجْرَةَ

أَبْنَ ، يَا فِينِيسَا ، تِلْكَ الْمَجَالِي ؟

أَيْنَ عُشَاقُكَ سُمَّارُ الْبَيَالِي ؟

أَيْنَ مِنْ عَيْنِي أَطْيَافُ الْجَمَالِ ؟

مَوْكِبُ الْعِيدِ وَعِيدُ الْكَرْنَفَالِ ؟

يَا حُرُوسَ الْبَحْرِ ، يَا حُلُمَ الْخِيَالِ !!

أَغْنِيَّـةٌ رَيْفِيَّةٌ

إذا داعبَ الماءُ ظلَّ الشَّجَرِ وغازلتِ السَّحْبُ ضوءَ القمرِ
 ورددتِ الطيرُ ألقامَها خوافقَ بينِ النَّدى والزَّهرِ
 وفاحتْ مُطَوِّقَةٌ بالهوى تناجي الهديلَ وتشكو القَدَرِ
 ومَرَّ على النهرِ ثَغَرُ النسيمِ يُقَبِّلُ كلَّ شراعٍ عَبَرِ
 وأطلعتِ الأرضُ مِن ليلِها مفاثِنَ مُخْتَلِفَاتِ الصَّوَرِ
 هنالكَ صفصافةٌ في الدَّجَى كأنَّ الظلامَ بها ما شَعَرِ
 أخذتِ مكانيَ في ظلِّها شريدَ الفؤادِ كتيبَ النَّظَرِ
 أمرَ بعينيَ خلالَ السماءِ وأطرقَ مستغرقاً في الفِكْرِ
 أطلعَ وجهك تحتَ النخيلِ وأسمعُ صوتك عندَ النَّهْرِ
 إلى أنْ يَمْلَأَ الدَّجَى وحشتي وتشكو الكأبةُ مني الضَّجَرِ
 وتعجبُ من حيرتي الكائناتُ وتُشْفِقُ مِنِّي نجومُ السَّحَرِ
 فأمضي لأرجعَ مُستغرقاً لقاءك في الموعدِ المُنتظَرِ !!

إلى الطبيعة المصرية
خواطير حزينة

لِمَ أَنْتِ ، أبتُّها الطبيعةُ ، كالحزينةِ في بلادي ؟
لولا أغاريدُ ترسلُ بينَ شادبةٍ وشادي
ونخيلٍ تُورِ حولَ ساقيةٍ يُراوحُ أو يُغادي
وقطيعُ ضأنٍ في المروجِ الخضِرِ يُضربُ بالمِهادي
لحسبتُ أنكِ جَنَّةٌ مهجورةٌ من عهدِ عادٍ
هجروكِ ، لا كنتِ العقيمَ وَلَسْتَ مُنْجِبَةَ الْقَتَادِ
عجبا وماؤك دافقٌ ونجومُ أرضك في اتِّقادِ
حُسْنٍ يَروعُ طيرازهُ وَيُملِّ في نَسَقٍ مُعادِ
أرنبو إليبه ولا أحيسَ بفرحةٍ لكِ في فؤادي
حسنا ، ساذجةً الملامحُ ، في إطارٍ من سوادِ

دِمَنْ يُقَالُ لَهَا قَرَى غرقى أباطحَ أو وهادِ
 الطَّيْنُ فِيهَا وَالْيِرَاعُ أَسَاسُ رُكْنٍ أو عمادِ
 يَأْوِي لَهَا قَوْمٌ يُقَالُ لَهُمْ جِيَابِرَةُ الْجِلَادِ
 وَهُمْ وَضَمَافٌ أَوْثَرُوا بِشَقَائِهِمْ بَيْنَ الْعِبَادِ
 الْمَكْثَرُونَ الزَّادَ لَمْ يَتَمَتَّعُوا بِوَفِيرِ زَادِ
 لَهُمُ الْغَرَّاسُ وَرَعِيَّةٌ ، وَلِغَيْرِهِمْ ثَمَرُ الْحَصَادِ
 لَوْ كُنْتُ فِي الْغَرْبِ الصَّنَاعِ لَكُنْتُ قِبْلَةَ كُلِّ هَادِي
 وَافَقْتُ فِيكَ الْفَنَّ بِالرُّوحِ الْمُحَسَّرِ لِلْجَمَادِ
 وَتَفَجَّرَ الْمَرْحُ الْحَبِيسُ بِكُلِّ نَاحِيَةٍ وَوَادِي
 وَلَقَلْتُ أَبْتَدُرُ الشَّدَاةَ غَدَاةَ فَجْرِ أو تَنَادِي
 هَذِي الرِّوَائِعُ فِيكَ لَمْ تُخَلِّقْ لِغَيْرِكَ ، يَا بِلَادِي !

التمثال

قصة الأمل الإنساني في أربعة فصول

الإنسان صانع الأمل ، يبحث تمثاله من قلبه وروحه ،
ولا يزال عاكفاً عليه يبدع في تصويره وصفه
متخيلاً فيه الحياة ومرحها وجمالها ، ولكن الزمن
يمضي ولا يزال تمثاله طيناً جامداً وحجراً أصم ،
حتى تحصد وقعة الشباب في دم الصانع الطامح وتشمره
السنون بالمجز والضعف فيغزع إلى معبد أحلامه
هاتفاً بتمثاله ، ولكن التمثال لا يتحرك ، ولكن
الحلم الجميل لا يتحقق ، وهكذا تحتاج الليالي ذلك
المبدع وتصف بالتمثال فيهوي طاماً ، وهنا يصرخ
اليأس الإنساني ويمضي القدر في عمله .

أقبلَ الليلُ ، واتخذتُ طريقي
لكَ ، والنجمُ مؤثبي ، ورفيقي

وتواري النهارُ خلفَ ستارٍ
شفقيّ ، من الغمام ، رقيقٍ

مدّ طيرُ المساءِ فيه جناحاً
كشراعٍ في لُجّةٍ من حقيقٍ

هو مثلي ، حيرانُ ، يضرب في الليـ
ـلـ ، ويحـازُ ، كلّ وادٍ سحيقـ
عادَ من رحلةِ الحياةِ كما عُدّ
تُ ، وكلُّ لوكـيرِه في طريقِ !!

أبـهذا التمثالُ هأنذا جثـ
ـتُ لألقاك في السكون العميقـ

حاملًا من غرائبِ البرّ ، والبحـ
ـرـ ، ومن كلِّ مُحـدَثٍ وعريقـ

ذاك صيـدي الذي أعودُ به ليـ
ـلـ ، وأمضي إليه عندَ الشروقـ

جثُّ ألقـي به علـل قدميك الآ
ـنـ في لفـة الغريب المشـوقـ

عاقداً منه حـولَ رأسـك تاجاً
ووشاحاً لقدك المشـوقـ !

• • •

صورةٌ أنتَ من بدائعِ شتى
ومثالٌ من كلِّ فنّ رشيـقـ

يَسْدِي هَذِهِ جِبَلُكَ ، مِنْ قَلْبِ

سِي ، وَمِنْ رَوْقِ الشَّابِّ الْآتِي

كَلِمَا شَمْتُ بَارِقاً مِنْ جَمَالِ

طَرْتُ فِي لَأْسِهِ أَشَقَّ طَرِيقِي

شَهِدَ النِّجْمُ ، كَمْ أَخَذْتُ مِنَ الرُّوعِ

عَرِّعْتُهُ ، وَمِنْ صَفَاءِ الْبَرِيقِ

شَهِدَ الطَّيْرُ ، كَمْ سَكَبْتُ أَغَانِي

عَلَى مَسْمِعِكَ سَكَبَ الرَّحِيقِ

شَهِدَ الْكَرَمُ ، كَمْ عَصَرْتُ جَنَاهُ

وَمَلَأْتُ الْكَؤُوسَ مِنْ لَبْرِيقِي

شَهِدَ الْبَرُّ ، مَا تَرَكْتُ مِنَ الْغِي

سَارٍ عَلَى مِخْطَفِ الرَّبِيعِ الْوَرِيقِ

شَهِدَ الْبَحْرُ ، لَمْ أَدَعْ فِيهِ مِنْ دُرٍّ

جَدِيرٍ بِمُفَرِّقِكَ ، خَلِيقِ

وَلَقَدْ حَيَّرَ الطَّبِيعَةَ لِأَمْرِي

فِي هَآكُلِ لَيْلَةٍ وَطَرِيقِي

واقتحامي الضحى عليها كَرَاعٍ
 أسيرٍ ، أو صائدٍ إفريقي
 أو إليه مُجَنِّحٍ يترأى
 في أساطير شاعرٍ إفريقي
 قلتُ : لا تعجبي ، فما أنا إلاّ
 شَبَّاحٌ لَجَّ في الخفاء الويثيق
 أنا ، يا أمّ ، صانع الأمل الضا
 حيك في صورة الغد المرموق
 صُغْتُهُ صَوْنًا خالقٍ يَعْشَقُ الـ
 فنّ ويسمو لكلّ معنى دقيق
 وتنظيرتهُ حياةٌ ، فأعيـ
 ساني ديبُ الحياة في مخلوقي !
 كلّ يومٍ أقولُ : في الغد ، لكنّ
 لستُ ألقاهُ في غُدٍ بالمفروق
 ضاعَ عُمري ، وما بلغتُ طريقي
 وشكا القلبُ من عذابٍ وضيق

• • •

معبدي ! معبدي ! دَجَا الليلُ إلا
رعدة الضوءِ في السراجِ الخفوقِ

زأرتُ حولكَ العواصفُ لما
قهقهه الرعدُ لانتفاعِ البروقِ

لطمتُ في الدجى نوافذكَ الصَّممِ
ودقتُ بكلِّ سَيْلٍ دُفوقِ

يا لثمَّاليَ الجميلِ ، احتواهُ
ساربُ الماءِ كالشَّهيدِ الغريقِ

لم أعدْ ذلكَ القسويَ ، فاحمِ
من الويلِ والبلاءِ المحيقِ

ليلي ! ليلي ! جَنَيْتَ من الآ
ثامِ حتى حملتِ ما لم تطيقِ

فاطربي واشربي صُبابَةَ كأسِ
خمرُها سال من صميمِ عروقي !

• • •

مرَّ نورُ الضحى على آدمي
مُطرقٍ في اختلاجهِ المصعوقِ

في يديه حُطامةُ الأمل السَّنا
 هب في مَيِّمةِ الصَّبا المومسوقيِ
 واجمأً أظبقَ الأملَى شفتيهِ
 غيرَ صوتِ عَبرَ الحَيَاةِ طليقِ
 صاحَ بالشمسِ : لا يُوعكِ عذابي
 فاسكبي النارَ في دمي ، وأريقي
 ناركِ المشتَهاةُ أُنْدَى على القلبِ
 بـ وأحنِ من الفؤاد الشفيقِ
 فخلني الجسمَ حَفْنَةً من رمادِ
 وخلني الروحَ شُعْلَةً من حريقِ
 جُنَّ قلبي فما يرى دَمَهُ القـ
 ساني على خنجرِ القضاءِ الرقيقِ !

الله والشاعر

سموت مستقبلاً وجهك الكريم فقالت لي الطبيعة :
سر في طريقك ، ما أنه شأذك ، انه وآك ..
لامرتين

● لا تفزعني ، يا أرضُ ، لا تفرقي
من شبح تحت الدجى عابر
ما هو إلاّ آدمي شقي
سموّه بين الناس بالشاعر

● حنانك الآن ، فلا تُنكرني
سبله في ليك المابس
ولا تُضليه ، ولا تنفري
من ذلك المستصرخ البائس

● مُدّي لعينه الرّحابة الفساح
ورقرقي الأضواء في جفنه
وأمسكي ، يا أرضُ ، عصف الرياح
والرّاعد المتصبّ في أذنه

● أُنْصِتِينَ الْآنَ فِي صَوْتِهِ
تَهْدُجُ الْأَثَاتِ مِنْ قَلْبِهِ ؟
وَتَقْرَأِينَ الْآنَ فِي صَمْتِهِ
تَمَرَّدَ السُّرُوحِ عَلَى رَبِّهِ ؟

● فِي وَقْفَةِ الذَّاهِلِ أُلْقَى عَصَاهُ
مَوْلَى الْجَبْهَةِ شَطَرَ الْقَضَاءِ
كَأَنَّمَا يَرْقَى الدَّجَى نَاطِرَاهُ
لِيَتَشَفَّيَا مَا وَرَاءَ السَّمَاءِ

● يَسْقُطُ ضَوْءُ الْبَرْقِ فِي لَحْهِ
عَلَى جَبِينِ بَارِدٍ شَاحِبِ
وَيَسْتِيرُ الْبَرْدُ فِي لَفْحِهِ
نَارًا تَكْظِي مِنْ فَمِهِ نَاضِبِ

● أَنْتِ لَهُ ، يَا أَرْضُ ، أُمُّ رُؤُومٍ
فَأَشْهَدِي الْكَوْنَ عَلَى شِقْوَتِهِ
وَرَدِّتِي شَكْوَاهُ بَيْنَ النُّجُومِ
فَهُوَ ابْنُكَ الْإِنْسَانُ فِي حَيْرَتِهِ

● ما هوَ إلاَّ صوتُكَ المُرسَلُ
وروحُكَ المُستعبدُ المُرهقُ
قد آدهُ الدهرُ بما يحيلُ
فجاءَ عنْ ألامِهِ ينطقُ

● طغى الأسى الدَّأوى على صوتهِ
يا للصدى من قلبهِ النَّاطقِ
مضى بيتُ الدهرِ في خفتِهِ
شكايةَ الخلقِ إلى الخالقِ

● لا تعدُّني ، يا ربُّ ، في عني
ما أنا إلاَّ آدميٌّ شقيٌّ
طرَدْتُني بالأسْرِ من جنِّي
فاغفرْ لهذا الغاصِبِ المحنَّقِ

● حناكَ اللهمَّ ، لا تغضبِ
أنتَ الجميلُ الصَّفيحُ ، جمَّ الحنانُ
ما كنتُ في شكوايَ بالملتبِ
ومنكَ ، يا ربُّ ، أخذتُ الأمانَ

● ما أنا بالزاري ولا الخاقد
لكنني الشاكي شقاء البشر
أفنتُ عمري في الأسمى الخالد
فجئتُ أسترحك لطفَ القدر

● تمردتُ روعي على هيكلي
وهيكلُ الجسم كما تعلمُ
ذاك الضعيفُ الرأي لم يفعل
إلا بما يوحي إليه الدمُ

● يَعرِّقُ حدُّ السيفِ من لحمه
ويحطمُ الصفوانُ بنيانهُ
وينخرُ الخرثومُ في عظمه
ومنه يُنمي القبرُ ديدانهُ

● ما هوَ إلا كومةٌ من هباءٍ
تمحُّهُ اللمسةُ من غضبتك
فكيف يثني الروحَ عما تشاء ؟
وكيف يقوى ، وهني من قدرتك ؟

● روحك في روجي تبث الحياة
نزلت دنياي على فجرها
فإن جفاهما ذات يوم سناه
لاذت بليل الموت في قبرها

● ومثلما قدرت صورتها
فروحك الصوت وروحي الصدى
طبيعة في الخلق ركبها
وما أرى لي في بناها يدا !

● لكتما روحك من جوهر
صاف ، وروحي ما صفت جوهرها
أولاً ؟ فما للخير لم يثمر
فيها ؟ وما للشر قد أثمر !؟

● تقول روجي إنها ملهمة
فهسي لما قدرته مشيعة
مقودة ، في سيرها ، مرغمة
وإن تراءت حرة طيعة

● قِيدَتْهَا بِالْجَسْمِ فِي عَالَمٍ
تَضَجُّ بِالشَّهْوَةِ فِيهِ الْجَسْمُ
كَلَاهَا فِي حَبِّهِ الْآثَمُ
لَمْ يَصْنَعْ مِنْ سُكْرَاهُ وَهُوَ الْمَلُومُ

● تُبْدِي بِهِ الْأَجْسَامَ سَحَرَ الْحَيَاةِ
فِي مَعْرُضٍ يَحُلُّو غَرِيبَ الْفَنُونِ
نَوَاعِسَ الْأَجْفَانِ حُرَّ (١) الشِّقَاءِ
شَدِيدَةَ الْإِغْرَاءِ شَتَّى الْفَتُونِ!

● وَلَمْ أَكُنْ أَوَّلَ مُغْرَى بِمَا
أَغْرَتْ بِهِ حَوَاءَ أَوْ آدَمَا
إِرْثُ تَمْشَى فِي دَمِي مِنْهُمَا
مِيرَاثُهُ يَنْتَظِمُ الْعَالَمَا

● فَأَنْتَ قَدَرْتَ عَلَيَّ الشِّقَاءَ
مَنْ حَيْثُ قَدَرْتَ عَلَيَّ النَّمِيمَ
وَمَا أَرَى !! هَلْ فِي غَدِي لِي ثَوَاءُ
بِالْخُلْدِ ؟ أَمْ مِثْوَايَ نَارُ الْجَحِيمِ ؟

(١) الحوة : سواد إلى الخضرة أو حسرة إلى السواد .

● ما أئِمتُ رُوحِي ، ولا أجرمتُ
لا طغى جِسمي ، ولا استهنرا
عنصرُ الرُوحِ بما أئِمتُ
أوحى لى الجِسمِ ، فما قصرا

● كلاهما لم يَعدُ تصويرةُ
ما كانَ إلّا مِثلما كُرتُنا
كم حاولا بالأمسِ تغييرةُ
فاستكبرَ الطبعُ ، وما أذهنا

● أمتدري أنتِ بيومِ الحسابِ؟
ولأني أنتِ على ما جرى ؟
رُحماك ! ما يرضيكَ هذا العذابُ
لعلَّيحَ لم يَحصِرَ ما قُدرا

● ما كنتُ إلّا مِثلما رُكبتُ
غرائزي ، ما شئتَ لا ما أشاءُ
فلتجزِها اليومَ بما قدّمتُ
وإنْ تكنْ مما جتّه براءُ

● وفيمَ تُجْزَى ، وهي لم تأثم ؟
 أَلَسْتَ أَنْتَ الصَّائِغَ الطَّابِعَا ؟
 أَلَمْ تَسِمَهَا قَبْلُ بِالْمَيْسَمِ ؟
 أَلَمْ تُصْغِ قَالِبَهَا الرَّائِعا ؟؟

● أَلَمْ تُصْغِهَا عَنَصْرًا عَنَصْرًا ؟
 مِمَّنْ آيَنَ ؟ مَا عَطِي ؟ وَأَنْتَ الْعَلِيمُ
 جَبَلَتْهَا يَوْمَ جَبَلَتِ السُّرَى
 مِمَّنْ عَالِمِ الدَّرِّ (١) وَدُنْيَا السَّدِيمِ

● الْخَيْرُ وَالشَّرُّ بِهَا تَوَآمَانُ
 وَالْحُبُّ وَالشَّهْوَةُ فِي طَبْعِهَا
 حَوَاءُ وَالشَّيْطَانُ لَا يَبْرَحَانُ
 يُسَاقِطَانِ السَّحَرَ فِي سَمْعِهَا

● تَشَكَّكَتْ نَفْسِي بِمَا تَنْتَهِي
 إِلَيْهِ دُنْيَاهَا وَمَاذَا يَكُونُ
 مَضَتْ فَمَا آبَتْ بِمَا تَشْتَهِي
 مِنْ حَيَاةِ الْفِكْرِ وَهَجَسِ الظَّنُونُ

(١) الدَّر : الهباء المُنْتَشِر فِي الْهَوَاءِ .

● رَأَتْ أَسَارَى فِي قِيُودٍ ثَقَالُ
 بَيْنَ يَدَيْ ذِي مِرْقَةٍ يَسْمُونُ
 بِسَوْقِهِمْ فِي فَلَكَاتِ اللَّيَالِ
 فِي بَطْشِ جَبَّارِينَ لَا يَرْحَمُونَ

● إِنْ ضَجَّ فِي الْأَغْلَالِ مِنْهُمْ طَلِيحُ
 أَخْرَسَهُ السَّوْطُ الَّذِي يُرْهَفُ
 وَإِنْ هَوَى لِلْأَرْضِ مِنْهُمْ جَوِيحُ
 أَنْهَضَهُ فِي قَيْلِهِ بِرَسْفُ

● يَا وَيْحَهُمْ ! مَا عَرَفُوا مَوْتِيلاً
 مِنْ قَسْوَةِ الدَّهْرِ وَجَوْرِ الْقَضَاءِ
 يَا أَرْضُ ، مَا كُنْتَ لَنَا مَنْزِلاً
 مَا أَنْتِ إِلَّا مَوْتِيْقُ ^(١) الْأَبْرِيَاءِ

● أَفِي سَبِيلِ الْعَيْشِ هَذَا الصِّرَاعُ
 أَمْ فِي سَبِيلِ الْخُلْدِ وَالْآخِرَةِ ؟
 وَهَؤُلَاءِ الْيَائِسُونَ الْبَلِيَّاعُ
 تَطْخَنُهُمْ تِلْكَ الرَّحَى الدَّائِرَةُ ؟؟

(١) الموتيقي : المهلك .

● ما ذنبُ هذا العالمِ النَّاسِرِ ؟
إنْ حاولَ الإفلاتَ من أسرِهِ ؟
ما كانَ في ميلادهِ الغابِرِ
أسعدَ حالاً منهُ في حاضِرِهِ

● ما كانَ لو لم تَنزُرْ آلامُهُ
بالمَاجِينِ الرُّوحِ ولا الهائمِ
ولو جَرَّتْ بالصفو أيامُهُ
ما كانَ بالزَّاري ولا الناقِمِ

● رأى بعينِهِ المصيرَ الرهيبُ
وكيفَ غَالَ النَّاسَ من قبلِهِ
وكلُّ يومٍ للمنايا عَصيبُ
يسوقُهُمُ للموتِ من حوله

● فحَقَّرَ الدُّنْيَا وأزرى بها
وقالَ : مالي أنكرُ الواقِعَا ؟
فكَتَمَ النِّفْسُ بِأَتْنِجِهَا
من قَبْلِ أَنْ تَلْقَى القَدَّ الرَّائِعَا

● أبصَحُ الإنسانَ ههنا الرميمُ ؟
والخيفةَ الملقاةَ نهبَ الترابِ ؟
أستحيلُ الكونُ ههنا المشيمُ
والظلمةَ الجاثمَ فيها الخرابُ ؟

● بلنْ ، إذن ، تَدعُ تلكَ العقولُ ؟
أفي الردى تُدْرِكُ ما فاتها ؟؟
أم في غدي تَتَوَيَّ بِنُكَّ الطلولِ
ويسحقُ الدهرُ بِوَاقِيتِهَا ؟؟

● وا أَسَقًا للعالمِ البائدِ
ليسَ له مما يَرَى مَهْرَبُ
على رنّينِ المنجَلِ الحاصدِ
مضى يُغْنِي ... وهو لا يَطْرُبُ

● فدَعَهُ ينسى بعضَ ما حُمِلَا
من نكَدِ الدتيا وضنكِ الحياةِ
وأوْلِهِ العطفِ الذي أمَلَا
فإنه أوْلَى بعطفِ الإلهِ

● ما هي إلا لحظات قصّارُ
تَمُرَّ مِنْـلَ الوَمنَصْرِ في عينه
فإن مضى الليلُ وجاءَ النهارُ
عاودَهُ الخالدُ من حزنه

● وما أتى الغيَّ ليعصى الإله
يوماً ، ولا كان به مُغرَماً
لكنْ لينسى شقوات الحياه
وسرّها المستلقَّ اليهّما

● يا للشقيّ القلبِ كم سامَهُ
توهمُ النعمةِ ما لا يطيقُ
يريدُ أنْ يُقنَحَ أوهامَهُ
بأنّسهُ ذاكَ الخليّ الطليقُ

● هأنذا أرفعُ ألامَهُ
إلى سماءِ المقْـدِسِ الأعظمِ
أنا الذي تُرسلُ أنعامَهُ
قيثارةُ القلبِ ، ونأيُ القمـ

● من عبراتي صُنْتُ هذا المقالُ
ومن لهيبِ الروحِ هذا القَلَمُ
ملأتُ منه صفحاتِ الليالِ
فَضُمْتُ كلَّ معاني الأَلَمِ

● أنا الذي قدَسَتْ أحزائِه
الشاعرُ الباكي شقاءَ البشرِ
فَجَرَتْ بالرحمةِ الحائِه
فاملأ بها ، ياربَّ ، قلبَ القدَرِ

● ما الشاعرُ الفَنانُ في كونهِ
إلاَّ يدُ الرحمةِ من ربِّه
مُعَزِّي العالمِ في حزنه
وحاملَ الآلامِ عن قلبه

● عزاؤهُ شمرٌ بهِ أُنزَجُ
في نغمٍ مستعذبٍ ساحرٍ
ما يَحْزَنُ العالمُ أو يُبْهِجُ
إلاَّ على قيثارةِ الشاعرِ

• ياربُّ ، ما أشقيتني في الوجودُ
إلاّ بقلبي : ليتهُ لم يكنُ
في المثل الأعلى وجبَ الخلودُ
حملةُ العباءَ الذي لم يهْنُ

• خلقتهُ قلباً رقيقَ الشَّافِ
يهمُّ بالنسورِ ويَهْوَى الجمالُ
حكّتْ لهُ النجوى ولذتْ الطوافُ
بعالمِ الحسنِ ودنيا الخيالِ

• بعثتهُ طيراً خفوقَ الجناحِ
على جنانٍ ذاتِ ظلٍّ وماءٍ
أطلقتهُ فيها قبيلَ الصباخِ
وقلتَ : غنّ الأرضَ لحنَ السماءِ

• فهمّ في آفاقها الواسعةِ
النورُ يهفو حولهُ والتدبُّ
مُصفّقاً للضحوةِ الساطعةِ
ومُنشِداً ما شاءَ أنْ يُنشِدا

● إِنَّ جَاءَ صَيْفٌ أَوْ تَجَلَّى رَيْعٌ
حَيَّاهُ مِنْهُ عِبْقَرِيَّ الْغِنَاءُ
وَكَمْ خَرِيفٍ فِي نَشِيدٍ بَدِيعٍ
تَظَلُّ تَرْوِيهِ لِيَالِي الشَّاءُ

● قِيَارَةٌ تَصْدُرُ فِي فَنِّهَا
عَنْ عَالَمِ السَّحْرِ وَدُنْيَا الْخُضَاءِ
عَلَى الصَّدَى الْحَائِرِ مِنْ لَحْنِهَا
يَسْتَيْقِظُ الْفَجْرُ وَيَغْفُو الْمَاءُ

● مَشَتْ عَلَى الْأَمْوَاجِ أَنْفَامُهَا
وَالْأَرْضُ قَبْدُ النُّشُوقِ الْمُسْكِرَةِ
كَأَنَّمَا تَرْقُصُ أَحْلَامُهَا
فِي لَيْلَةٍ شَرْقِيَّةٍ مُقَمَّرَةٍ ۱

● مِنْ قَلْبِهِ أَسَلَتْ أَوْتَارُهَا
قَلْبُيْهُ يَخْفَقُ فِي كَفِّهِ
يَشْلُو فَتُضِلُّ النَّفْسُ أَسْرَارَهَا
عَلَيْهِ ، فَهِيَ الْلَحْنُ مِنْ عَزْفِهِ

● ذات صباح طارَ لا يُمهِّلُ
والأرضُ سُكْرَى من عير الزهودِ
على حصاهما رثَمَ الجدلِ
وفي روايهما تُغَتِّي الطيورُ

● ما كانَ يدري قِل أن ينظُرَا
ما خبأتهُ النظرةُ العاجلةُ
ما أبدعَ الحلمَ الذي صوَّرا
لو لمْ تَشُبْهُ اليقظةُ القاتلةُ

● مرَّ بنهرٍ دافقٍ سلسيل
تَهو القَمَارَى (١) حولهُ شاديهُ
في ضفتيهِ باسقاتُ النخيلِ
ترعى الشياهُ تحتها ثاغِيَهُ

● فهاجتِ النظرةُ بما رأى
في قلبهِ السحرَ وفي عينهِ
الكونُ يبدو وادعاً هائلاً
كأنه الفردوسُ في أمنهِ

(١) القمري : ضرب من الحمام حسن الصوت.

● فظلّ في التّكدير مستغرقاً
من فتنة الدنيا ومِنْ سحرها
ما كانَ إلّا ريثماً حدّقاً
حتى جكّت دنياءُ عن سرّها

● رأى بعينه الذي لم يره
الذّنبَ ، والشّاةَ ، وحربَ البقاء
ما عرّف القنصلَ ولا أبصره
ولا رأى من قبلُ لونَ الدّماءِ

● ما هي إلّا صرّخاتُ الفزعِ
وصيحةُ المقتولِ والقاتلِ
قد انقضى الأمرُ كأن لم يقعْ
وضاع صوتُ الحقّ في الباطلِ

● وبعدَ ساعاتٍ يُوتّي النهارُ
ويقبلُ الليلُ ، وما يعلمُ
سيلُ السّرِّ وراءَ الستارِ
ويختفي الثّلو ويُمحي الدّمُ

● فَرُوعَ الشَّاعِرُ مِمَّا رَأَى
وَهَامَ فِي الْأَرْضِ عَلَى وَجْهِهِ
أَيْنَ تُرَى ، يَا أَرْضُ ، يُلْقِي عَصَاهُ ؟
وَأَيَّ وادٍ ضَلَّ فِي تَبْهَةٍ ؟

● حَتَّى إِذَا شَارَفَ ظِلَّ الشَّجَرِ
فِي رَوْضَةٍ غَنَاءَ رَبَا الْأَدِيمِ
قَدْ ضَحِيكَتَ لِلنُّورِ فِيهَا الزَّهَرُ
وَصَفَقَتْ أَوْرَاقُهَا لِلنَّسِيمِ

● لِيُخْتَارَ فِي الظِّلِّ لَهُ مَقْعِدًا
فِي رُبُوعٍ فَاتِنَةٍ سَاحِرَةٍ
أَذَابَ فِيهَا الشَّقَقُ الْعَجْدَا
وَنَاسَمَتْهَا النَّفْحَةُ الْعَاطِرَةُ

● بَيْنَا يُمَلِّئِي الْعَيْنَ مِنْ سَحَرِهَا
إِذَا أَبْصَرَ الصَّلَّ^(١) بِهَا مُطَرِّقًا
قَدْ انْتَحَى الْأَطْيَارَ فِي وَكْرِهِا
فَسَامَتْهَا مِنْ نَابِهِ مَوْبِقًا

(١) الصل : الحية الخبيثة جداً .

● هل سمعت أذنك قصف الرعود
في صخب البحر وعصف الرياح ؟
هل أبصرت عينك ركض الجنود
في فرع الموت وهول الكفاح ؟

● إن كنت لم تبصر ولم تسمع
فقف إلى ميدانها الأعظم
ما بين ميلادك والمصرع
ما بين نابي ذلك الأرقم !

● جريمة الصدر وسفك الدم
جريمة لم يغسل منها مكان
يا لجة كل إليها ظمي
قد جاز طوفانك شم القنان !

● من علم الوحش الأذى والقتال ؟
من بث فيه الشر أو ألهمه ؟
من علم الثعبان هذا الخيال ؟
والحيوان القدر من علمه ؟

● يا أرضُ ، هذا الوحي من عالمِك
الماءُ والطينُ به يشهدانُ
جَنَيْتِ ، يا أرضُ ، على آدمِك
إذ سُمِّيتِ بالأمرِ هجرَ الجنانِ

● يا ضلَّةَ الشاعرِ ، أينَ النجاهُ
وأينَ ، أينَ المنزلُ الآمنُ ؟
أكلَ وادٍ طرقتَه خطاهُ
طلَّعَه منه الردى الكامنُ ؟

● حتى إذا ضاقتْ عليه السَّبلُ
وعزَّ في الأرضِ عليه المقامُ
أوى إلى كهفٍ بسفحِ الجبلِ
عساهُ يقضي ليلتهُ في سلامٍ

● ما كانَ إلا حُلماً كاذباً
أفاقَ منه مستطيرَ الجنانِ
ألبحرُ يُرغى تحتهُ صانحها
والشهبُ نارا ، والدياجي دُخانُ

● الأرض من أقطارها راجفة
كأنما طافَ عليها المنونُ
نضجَ في أرجائها العاصفةُ
كأنما الناسُ بها يُحشرونُ

● ثُمَّ استقرَّ العالمُ الثائرُ
وأقبلَ النورُ وولّى الظلامُ
وأعجبا مما يرى الشاعرُ
كأنما أمسى بيوادي الحِمامُ

● بدتْ له الأرضُ كضبرٍ عفا
إلا بقايا رَمّةٍ أوحَجَرُ
قد أصبحَ القاعُ بها صنفصفا
فما عليها منَ حياةٍ أترُ

● مَرَرْتُ بالبُلدانِ مُستعبِرا
أبكي الحضاراتِ وأرثي الفنونُ
أقاضيها تملأُ وجهَ الرُى
وكنُ بالأمسِ مشارَ القتونُ

● أتى على اليأس والأخضر
الموجُ ، والثوءُ ، وسيلُ الحُمَمِ
يا رحمةَ الله امبطسي وانظري
ما حصدا الموتُ ودك العدم !!

● أَيْسَحَقُ النَّاسُ هَذَا الْعِقَابُ؟
أَمْ حَانَتِ السَّاعَةُ مِنْ قَعْمَتِكَ؟
مَا احْتَمَلُوا ، يَا رَبِّ ، هَذَا الْعَذَابُ
إِلَّا رَجَاءَ الْغَوَاثِ مِنْ رَحْمَتِكَ ؟

● أَمَا تَرَى مَنَفْرَجَاتِ الشَّفَاءِ
عَنْ آخِرِ الصِّبْحَاتِ مِنْ رَعْبِهَا؟
مَا زَالَ فِيهَا مِنْ مَعَانِي الْحَيَاةِ
لِإِعْمَاءِ الشُّكُوفِ إِلَى رَبِّهَا

● وَهَذِهِ الْأَعْيُنُ نَهَبَ الْعَفَاءُ
فِي رَقْدَةِ الْمَوْتِ كَانَ لَمْ تَنْسَمِ
مُحَدَّثَاتٍ فِي فَوَاحِي السَّمَاءِ
تُشْهِدُهَا هَذَا الْأَسَى وَالْأَلَمُ

● وهذه الأيدي تحوطُ الصدورُ
 كأنها في مَوقِفٍ للصَّلاةِ
 لم تَنسَ في تَزَعِ الحياةِ الغُروزُ
 ضراعةً ترسمها للإلهِ

● ما عَرَفُوا في صَعَقَاتِ الرَّدَى
 إلّاكَ من غُوثٍ ومن مُنْجِدٍ
 ولا سَرَى في الأرضِ منهمُ صَدَى
 إلّا وَدَّوَى بِاسْمِكَ الأَمْجِدِ

● أُعْبِرَةَ تَذَكُّرُهَا كُلَّ حِينٍ
 للعالمِ الذَّاكِرِ إِمَّا نَسِي؟
 أمْ ضُرِبَاتِ قَاسِيَاتِ ثُلُكَيْنِ
 بينَ قَلْبِ الْفُظِّ والأَشْرَسِ ؟

● أم موجةُ الطَّهْرِ التي تَغْسِلُ
 مَائِمْ الكَوْنِ ونَمَحُوا أَذَاهُ
 يا رب ، ضِيقَنَا بالليِّ نَحْمِلُ
 فَحِينَا آمْنًا في الحَيَاةِ

● أَلَمْ تَطْهَرْ ذَلِكَ الْعَالَمَا
من كلِّ عاصٍ أو غويٍّ جموحٍ ؟
ما غادرَ الموجُ بهِ قائمًا
يومَ احتوى الأعلامَ طوفانُ نوحٍ

● إذنٌ فما للناسِ ضلُّوا الهدى ؟
وأخطأوا اليومَ سبيلَ الرِّشَادِ ؟
لعلَّ نوحًا أخطأ المقصدَا
فأغرقَ الخيرَ ونجَّى الفَسادَ

● يَا لَيْتَهُ لِمَا دَعَا بِابْنِهِ
وحالتِ الأمواجُ أنْ يُنْصَحَا
لجَّ عليه القلبُ في حزنِهِ
فلم يَرَ الجوديَّ لِمَا دَعَا

● يَا أَرْضِ ، وَلِيَّ عَهْدِ نوحٍ وزالٍ
فَمَنْ لَكَ اليومَ بطوفانهِ ؟
مَسْكِنَةٌ تطوينَ بحرَ الليالِ
قد عَزَّكَ المرسى بشطآنِهِ

● إلامَ تطوينَ عُبَابَ النِّينِ
 شوقاً إلى فردوسكِ الضائعِ ؟
 غُرُوتِ ، يا أرضِ بما تعلمينَ
 فاستيقظي من حلمكِ الخادعِ

● وابقِ كما أنتِ على وجهِ
 تُمزَقُ الأنواءُ منكِ الشراعُ
 يذفُكُ التيارُ في بحرِ
 عشواءٍ لا يهديكِ فيه شعاعُ

● سلي القداصاتِ وأربابها
 ضراعةً تُصنفي إليها السماءُ
 أو فاطرتي بالبتِ أبوابها
 لعلها ترفعُ عنكِ الشقاءُ !

● يا أيها الغادونَ والراحونَ
 في شُعَبِ الأرضِ وليلِ الممومِ
 تُسَوِّنَ أَشْتَائاً كما تصبحونَ
 والشمسُ حيرى فوقكم والنجومُ !

● مُدُّوْا لَهَا الْإِيْدِي وَوَلُّوْا الْجِيَاهُ
وَأَرْسَلُوْهَا صِيْحَةً وَاحِدَةً
قُولُوا لَهَا : يَا مَنْ شَهِدَتْ الْحَيَاةُ
مَنْ أَيْنَ تِلْكَ النَّظْرَةُ الْجَامِدَةُ ؟

● مِنْ أَيْنَ تِلْكَ النَّظْرَةُ الْهَادِئَةُ ؟
وَالْقِسْمَاتِ الْمَشْرِقَاتُ الْجَلِيْنُ ؟
هَلْ أَنْتِ مِنْ أَلَامِنَا هَازِلُهُ ؟
أَمْ أَنْتِ ، يَا أَعْيُنُ ، لَا تَبْصُرِينَ ؟ !

● أَمْ هَكَذَا أَوْحَى إِلَيْكَ الْقَضَاءُ
فَمَا عَرَقَتْ الْحُزْنَ وَالْأَدْمَعَا ؟
يَا أَيُّهَا النَّاسُ اضْرَعُوا لِلسَّمَاءِ
قَدْ آنَ أَنْ تُصْنِيَ وَأَنْ تُشْفَعَا

● هَاتُوا الْأَزَاهِيرَ وَهَاتُوا الْفُصُونَ
وَكُلَّ مَا يَحْلُو وَمَا يَجْمَلُ
قَدْ آنَ أَنْ تُقْفُضُوا بِمَا تُشْعِرُونَ
فَأَشْعِلُوا النَّارَ بِهَا أَشْعِلُوا !

• أو فاسلأوا من زهرها الياضر
مجامرَ النارِ وألقوا البخورَ
وصعدوا في ذلّةِ الضارعِ
أنفاسكم نشوى بتلكَ العطورَ

• أحبيبَ بها من أنتَ عاطرةُ
في مسمعِ الأفلاكِ إذ تصعدُ
أصداؤها الرفافةُ الحائرةُ
في وجهها الآفاقِ لا توصلُ

• يا أرضُ ناديتُ فكمَ تسمي
أنكثرتِ صوتي وهو من قلبكِ
لا تفترقي مني ، ولا تفترقي
من شاعري شاكٍ إلى ربكِ

• أيتها المحزونةُ الباكيةُ
لا تيأسي من رحمةِ المنقذِ
لعلَّ من آلامكِ الطاغيةُ
إذا دعوتِ الله من منفذِ

● فابتهلي لله ، واستغفري
وكفّري عنك بنارِ الألم
وقدّمي التوبة ، واستمطري
بين يديه عبراتِ الندم

الأمسية الخزينة

هناك بين الأمواج الزرقاء يمتد برزخ من الرمال بين
شاطئ البحر الأبيض وبحيرة المتلة حيث تشرف
أكواخ (أشترنوم الجميل) من يوغازها الصامت على
آثار قلعة متهممة جلس عليها الشاعر أيام صباه يبرح
في أسية هائلة بين رمل وصنوبر وأمواج .

زار هذه البقعة ذات مساء قريب في جو عاصف
فهاجت به ما هاجت من أحلام وآلام اطردت في
سياق هذه القصيدة تحية الروح إلى أمسيها المحزونة .

جددت ذاهبة أحلامي وليلائي
فَهَلْ لديك حديثٌ عن صباياتي ؟

يا كعبةً لخيالاتي ، وصومعةً
رتلتُ في ظلها للحسنِ آياتي

للحُبِّ أولُ أشعارٍ هضتُ بها ،
ولجمالِها أولُ رسالاتي

عليك وادي أحلامي وقفتُ أرى
طيفَ الحوادثِ تمضي بعد مأساةٍ

آوي إلى جنباتِ الصخرِ منفرداً
أبكي لأميةٍ مرت وليلاتٍ

قد غيرتنا الليالي بَعْدَهَا سِيراً
وخلقتنا المِوادي بعضَ أشتاتٍ

تلفتَ القلبُ في ليلاءٍ باردةٍ
يبكي ليلَيْكَ الغُرَّ المضياتِ

وذكراتٍ من الماضي يُطالعُها
بينَ الحقولِ وشطآنِ البحيراتِ

• • •

يا طولَ ما تَغَمَّتْ للصَّخْرِ أناشي
وشدَّ ما رجعتَ للمسوحِ آهاتِي

يا قلبُ ، وادي الصَّبَا حالتَ مسارِحُهُ
وأقفرَت من صباياهُ الجميلاتِ

فلا الجدولُ تحلوهَا سلسلةٌ
ولا الخمائلُ تهفو بالنضيراتِ

صَوَّحَنَ من مشرقِ الوادي لغربه
فأَ بينَ مُطِيفٍ من خيالاتِ

ما في حياتِكَ من سُلوى تلوذُ بها
لكنهُ الحبُّ ذاكَ القاهرُ العائِي

قد فاجأتِكَ غواشيهِ التي سكنتُ
إِنَّ اللَّياليَ مَلأى بالمفاجاتِ

. . .

يا لَلتُبْحيرةِ : من يرتادُ شاطئها
ومن يُسِرُّ إلى الوادي مناجاتي ؟

ومن يُعيدُ لنا أَطيافَ ليلتها
وما غَنِمْنَا عليها من أوقاتِ

وخلوةٍ في حَفَافِها وقد عَبَّثَتْ
بِدُ الصَّبَا بمحاشيها الموشاةِ

بضمنا باسقٍ ، في الشطِّ ، منفردٍ
ضمَّ الشَّتَيْتَيْنِ في عِلاءِ جناتِ

وللقلوبِ أحاديثٌ يحاوِبُها
تتأوَّحُ الطيرُ في ظلِّ الخميلاتِ

. . .

يا ليلسة قد فعلنا عن كواكبها
 في زورقٍ بين ضفّاتٍ ولحّاتٍ
 يسري بنا موهباً ، والريحُ تدفعهُ ،
 كالنجمِ يسبحُ في علويّ هالاتٍ
 وفي الشواطئِ للمجدافِ أغنيةُ
 يصحبها الموجُ في سحريّ موجاتٍ
 ما كان أهنأها دنيا ، وأهنأنا
 في ليلها الصّحورُ ، أو في فجرها الشاتي
 مرّت خيالاتُ ماضيها ، وما تركتُ
 سوى وجومٍ لياليها الحزيناتِ
 ومن تكهّفٍ أحزائي وثارتيها
 يا لكجوانحٍ من وجدي وثاراتي
 باصرخة القلب ، هل أسمع منك صدّي
 من ذا يردّ الصدى في جوفِ موماةٍ ؟
 جبوي مفاوزَ أيامي فقد صغّرتُ
 من نبعٍ ماءٍ ، ومن أظلالٍ واحاتٍ

قضى ، على ظمأ ، قلبي بها وفمي
وضلت العين فيها إثر غاياتي

حتى العواصف صمتت عن نداءاتي
فما ترد على الأيام صيحاتي

• • •

يا من قتلت شبابي في يفاعتيه
ورحت تسخر من دمعي وأنايتي

حرمت أيامي الأولى مفارحها
فما نعمت بأوطاري ولسذاتي

فدغ فؤادي عزونا يرف على
ماضي ليالي ، وانعم ، أنت ، بالآتي

دعني على صخرة الماضي لعل بها
من الصباية والتحنان منجاتي !

مخبرة الملتقى

صخرةٌ لا تُجَلَّ في الكائناتِ
غَشِيَتْهَا جلالَةُ الآبداتِ

جاورتها الصحراءُ تستشفُّ اليــــ
مَ وقرَّ المحيطُ جنبَ الفلاةِ

أبدِيــــانٍ قد أفاها إليــــها
لم تُجمَعْهُمَا يدُ الحادثــــاتِ

وجدا الملتقى عليها فقــــرًا
بمــــدَّ آبادٍ فُرقــــةٍ وشتــــاتِ

ليلةٌ غُورَتْ بها الأنجــــمُ الزهــــ
رُ وأضفتْ سوادفَ الظلمــــاتِ

لو تلتقت في دجائها لراحتــــ
كَ خوالي الأبراجِ والمــــالاتِ

وكانَ الزَّمانَ خالَجَه السَّروُ
عُ ولَجَ الوجودُ في الشُّبُهاتِ

وكانَ الوجودَ لم يَحْوَ إلا
ذلكَ الصَّخْرَ رائعَ الجَنباتِ

عقْدَةُ الاتِّصالِ بينَ جلالِـ
ـنِ أجْدًا به وثيقَ الصَّلاتِ

بَرَزَخَ تَعَبُرُ اللَّياليِ عَلَيهِ
بينَ عِشْرَتَيْنِ من بَيْلى وحيَاةِ

رَكَزَتْهُما الأَبادُ بينهما رَمـ
ـزاً على صَوْلَةِ الدَّهورِ العَواتيِ

فأقامتْ تُسَبِّرُ للقفْرِ واليـ
ـمَ أَحاديثَ أَعْمَرِ خالِياتِ

واحتوتْ سرَّ كائِنَينِ كَأَنَّ لَمْ
يُبْعَثْ سيرةً مَعَ الكائِناتِ

• • •

كشفتْ لي الصَّحراءُ من دُوَّها الوـ
ـسحَ ما لا نَحْصُدُهُ نَظَراتيِ

وباطاً من الرمالِ تراءى
ككتابٍ مموهٍ الصفحاتِ

هو مهدُّ السحرِ الخفيّ ، ومثوى
ما تُجِنّ الصحراءُ من معجزاتِ

ربِّ ليلٍ مكوكبٍ خطرتُ فيهِ
هـ الدّاراي وغيثةُ القسماتِ

ورمى البدر بالأشعةِ تبدو
فوقَ وجهِ الرمالِ منعكاتِ

ومرّتْ نعمةٌ من اللّيلِ حيرى
وغناءُ الصّوادحِ الطائراتِ

فإذا الليلُ روعةٌ وجلالُ
وإذا القفرُ غارقٌ في مُباتِ

غيرَ ذاكَ الغريبِ في تيههِ النّسا
ثمّ كيبِ القوادِ والنظراتِ

أرتقى صبابتهُ حمكتها
نفسُهُ من ربوعهِ النّائباتِ

قد شجَاهُ هوى اقتحام الصحارى
والصحارى مثارة الصبواتِ

ربّ ناءٍ مدّتْ إليه هواها
فهوى في شراكمها القاتلاتِ

بقطع الدوّ بارداتِ الليالي
وعجوب الحزّونِ ملتهباتِ

قتلتهُ سؤمها ويسراهُ
ظلماً من عُيونها المجذباتِ

حرّمتْهُ الصحراءُ ظلاً وريفاً
في حواشي واحاتها النضيراتِ

فكَلِ القَفَرِ هل لهُ فيه قبرٌ
ضمّ من جمعه نخلَ رُفاتِ ؟

أترى غيرَ أعظمِ نخراتِ
في ثيابِ الرمالِ متتراتِ ؟

• • •

صحراءُ الحياةِ كم هيَتْ فيها
شاردَ الفكرِ ، نائمه الخطواتِ

سِرْتُ فِيهَا وَحْدِي ، وَقَدْ حَطَمَ الْمَـ
سَقْدَارُ فِي جَنَحِ لَيْلِهَا مَشْكَاتِي

وَلَكُمْ أَرْمَدَ الْمَجِيرُ جَفَوْنِي
وَرَمَتْنِي الْحُرُورُ بِالْفُحَاتِ

لَمْ أَجِدْ لِي فِي وَاحَةِ الْعَيْشِ ظِلًّا
أَوْ غَدِيرًا يَبُلُّ حَرَّ لَهَاتِي

أَسْفًا لِلْحَيَاةِ أَصْلَى لظَاهِيَا
وَأَرَاهَا وَرِيفَةَ الْعَذَبَاتِ

بَعَدَتْ عَنِّي الْحَقِيقَةُ فِيهَا
وَأَضَلَّتْ مَسْعَايَ لِلغَايَاتِ

كَلِمَا هَاجَتْ الرِّيحُ صَرَخِي
هَدَجَتْ فِي هَزِيمِهَا صَرَخَاتِي

غَيْرُ ذَلِكَ الصَّخْرِ الْعَتِيدِ الَّذِي ضَـ
سَجَّ عَلَيْهِ الْعُيُوبُ مِنْ أَقَاتِي

ظَلَّتْنِي ذُرَاهُ مُتَفَرِّدَ النَّفْـ
مِنْ أَبْثِ الْمَحِيطِ حَرًّا شَكَاتِي

• • •

أنا فوقَ المحيطِ كالطائرِ السا
ثِرِ يعلو موائجَ اللجّاتِ

فاشراً فوقَ عُرْضِهِ من جنا
حيّ ظِلّالَ الممومِ والحمراتِ

مُنعِناً في سَمَائِهِ أَتَغْتَنِي
بنشيدِ الخلودِ في صدّحاتي

للإلهِ العظيمِ من لُجّته السا
كنِ أتلو الجهيلَ من صلواتي

وأناجيه طائراً رَفّاً في اللَّيْلِ
لِـلْـيُغْنَتِي خَمائلَ الجنّاتِ

• • •

صخرةَ الملتقى ، أُنَيْتُكَ بِمَدِّ الأ
يْنِ أَشْكُو مِنْ الحَيَاةِ أَذَاتِي

أنا ذاكَ الشادي الذي نَسَكْتُ رِيـ
شَـ جَنَاحِيهِ هَبَّةُ العاصفاتِ

أنا ذاكَ الشريدُ في صحراءِ الـ
حَمِشِ ضَلَّ السَّيْلُ في القلّواتِ

في ثراها الغبيّ وسدتُ أجلا
مي وماضي المنى من أوقاتي

أنا قيثارة جفّتها الليالي
في زوايا النسيان والغفلات

وأرثت أوتارها فهي تبكي
من شجامة حيلة النغمات

أنا طيفُ الماضي على صخرة الآ
بادٍ ، استشرّفُ الزمان الآتي

ووراثي الصحراء ، وادي المنايا ،
وأمامي المحيط لُجج الحياة

بتين عبريهما ثوت غرّ أيا
مي وحال^(١) الوضيء من ليلائي

لا أَسْبِكِ صخرة المتضى لـ
سكن أَسْبِكِ صخرة المأساة

(١) حال لثني : تحول من حال إلى حال .

امرأة وشيطان

أَفَلَسْتُ لَا يَتَعَصَّرُ جَبَّارُ هَوَاهَا
أَبَدَ الدَّهْرِ وَإِنْ كَانَ إِلَهَا

لَا وَلَا أَفَلَسْتُ مِنْهَا فَاتِنٌ
قَرَبَتْهُ وَاحْتَوَتْهُ قَبَضَتَاهَا

قِيلَ عَنْهَا إِنَّهَا سَاحِرَةٌ
تَحْدِثُ سَطْوَةَ الْجَنِّ سَطَاهَا

وَعَجُوزٌ بِالْعَبَا مَوْعِدَةٌ
وَبِعَمْرِ الدَّهْرِ مَوْعِدٌ صَبَاهَا

حَدِّقْتُ حِلْمَ الْأَوَالِي وَوَعَّتْ
قِصَصَ الْحُبِّ وَمَائِثُورَ لَنَاهَا

قِيلَ لَا يَذْهَبُ عَنْهَا كَيْدُهَا
غَيْرُ شَيْطَانٍ وَلَا يَمْحُو رُقَاهَا

وروا عنها أحاديث هوى
أنتم يُغربُ فيها من رواها

وأساطير ليلٍ صُبغت
بدماءٍ سفكتهم بَدَاها

يذكرُ الرُكبانُ عنها أنها
سرقَت من كل حناء فتأها

وقتلُ بينَ عيني زَوْجِيهِ
كلُّ معشوقٍ دَعَتْهُ فَعَصَاها

كلما التذت وصلاً من فتى
سحرته وهو في حِضْنِ هَوَاها

واحتوته في أصبع زهرة
بَسْرُقُ الأَفْئاسِ من طيبِ شَدَاها

زَهْرَاتُ مَنَلَتْ عَشاَقَهَا
بِعِوْنِ غَرَقَاتٍ فِي كَرَاهَا

فإذا ما اللَّيْلُ أَرغى سِتْرَهُ
أَطْلَقَتْ أَشْبَاحَهُمْ فِي مُتَدَاها

مُهَجَّأً خَفَاقَةً مَتَاعَةً
وعيوناً ظامئَاتٍ ، وَشِفَاهَا

تَسْتَعِيدُ الْأَمْسَ فِي لَذَاتِهَا
ولباليها ، وَأَشْوَاقِ رُؤَاهَا

تَتَلَوَّى بَيْنَهُمْ مَشْبُوءَةً
شهوةً ، يَلْتَهُمُ اللَّيْلَ لَطَاهَا

عَبَرَ الشَّيْطَانُ يَوْمًا أَفْقَهَا
فَرَأَى ثَمَّ فَنَوْنًا مَا رَأَاهَا

أَيَّ وَادٍ رَالِيعٍ أَحْجَارُهُ
تَحْمِلُهُ الرِّيحُ عَلَيْهِنَ لُزَاهَا

أَيَّ قَصْرِ بَاذِخٍ فِي قَمَرَةٍ
تَحَبُّ الْأَنْجَمَ مِنْ بَعْضِ ذُرَاهَا

وَدُرُوبٍ ، حَوْلَهَا ، مَلَقَّةٍ
كَأَفَاعٍ سُمِّرَتْ فِي مَنْحَنَاهَا

وَبِرُوحِ لِحَامٍ زَاجِلٍ
هُوَ بِالْأَقْدَارِ يَهْفُو مِنْ كُؤَاهَا

ظَنَّتْهَا مِنْ عَبَقْرِ نَاحِيَةٍ
أَخْطَأَتْ عَيْنَاهُ بِالْأَمْسِ صَوَاهِمَا

فَهَوَى مِنْ حَالِقٍ يَرْتَادُهَا
طُرُقَاتٍ زَخْرَفَ الْفَنَّ حَصَاهَا

وَرَكْنَا حَيْثُ رَكْنَا فَاهْتَجَّاهُ
مَنْظَرُ الزَّهْرِ الَّذِي زَانَ رَبَّاهَا

أَصْصٌ مِنْ ذَهَبٍ تَحِبُّهَا
بَعَثَرَتْ فِيهَا الدَّرَارِيُّ سَنَاهَا

كَلِمَاتٌ يَسْدَاهُ زَهْرَةٌ
عَطَفَتْهُ لِقَطَافٍ شَفَّتَاهَا

فَجَنَى مَا شَاءَ حَتَّى لَمْ يَسْدَعْ
فِي أَصْبَعٍ زَهْرَةً إِلَّا جَنَاهَا

وَانْتَشَى مِنْ عَطْرِهَا فَانْتَرَتْ
مِثْلَ حَبَّاتٍ مِنَ الْمَاسِ يَرَاهَا

عَجَبًا مَا لَمْتُ غَيْرَ الْبُزْرى
أَيَّ نَسْرِ شَاعَ فِيهَا فَرْهَاهَا ؟

نظرةٌ ، أو خطرةٌ ، واختلجت
 فمرتته هيزةٌ مما عراها
 واستحالت بين عينية دُميةً
 حَيَّةً تَسْتَقِيقُ البابَ خطاياها
 فُكَّ عنها السحرُ فارتدت إلى
 عالمِ الحسنِ وخَفَّتْ قَدَمَاهَا
 وردنا الشيطانُ في آثارها
 ساجداً في دهشةٍ طالَ مداهَا
 بالها كيف استغرقتْ ثمَ فَرَّتْ
 لحظةً مَرَّتْ ، ولكن ما وعَاهَا
 ودَنَا الليلُ ، ورثتْ صلحةً
 نَبَّهَتْهُ ، حين لا يبغي انتباهَا
 فإذا مائدةٌ حافلةٌ
 بالأباريقِ تَرَامِي طَرَفَاهَا
 ملؤها الخمرةُ نوراً وشذاً
 تَسَمَّتْ والتقتْ فَخَارَتَاهَا

وصحافٍ كنهاويلِ الرؤى
تَجِدُ الأَنْفُسُ فِيهَا مُشْتَهَاها

وَإِذَا مَقْصُورَةٌ مِنْ حَوْلِهِ
خَالِصًا تَنْفِيسُ بِالرَّوْحِ دُمَاهَا

وَقَفْتُ غَايَةً فِي بَاهِهَا
قَدْ تَعَرَّتْ غَيْرَ فَضْلٍ مِنْ حُلَاهَا

يَا لَهَا مِنْ فِتْنَةٍ قَدْ صُوِّرَتْ
فِي قِوَامِ امْرَأَةٍ رَاعَ صِبَاهَا

طَلَعَتْ فِي هَالِكَةٍ مِنْ خُضْرَةٍ
وَعِیُونَ بِتَرْقَنَ مِیَاهَا

ثُمَّ نَادَتْ : « يَا أَحْبَابِي انْهَضُوا
وَاعْنَمُوا اللَّيْلَةَ حَتَّى مَشَتْهَاهَا »

وَتَلَاثِي الصَّوْتُ لَا رَجْعَ عِدَّتِي
لَا ، وَلَا ثُمَّ مُجِيبٌ لِنِدَائِهَا

فَعَرَّتْهَا رِعْدَةٌ ، فَالْتَضَعْتُ ،
فَرَأَتْهُ ، فَطَلَقَاها وَجَاهَا

أَبْصَرْتُ وَجْهًا كَوَجْهِ الْمِسْخِ لَمْ
يَتَقَنَّعْ ، شَاهَ هَذَا الْوَجْهَ شَاهَا

وَرَأَتْ كَفْيَهُ يَنْتَدَى مِنْهُمَا
أَرْجُ الزَّهْرِ فَأَجْتُ نَظَرَتَاهَا

عَرَفْتُ مَا اجْتَرَحْتَهُ يَدُهُ
أَوْ لَا يَعْرِفُ مِنْ دَاسِ حِمَاهَا ؟

بِأَهْلِي الْمِسْخِ ! دَوْتُ وَمَثَلْتُ
صِيحَةً يُنْذِرُ بِالْوَيْلِ صَدَاهَا

فَانْشَى الشَّيْطَانُ عَنْهَا صَارِخًا
أَتَرَاهَا تَتَحَدَّى ؟ مِنْ تُرَاهَا ؟

قَبَلْتُ فِي شَفْتَيْهَا آيَةً
مِنْ مُبِينِ السَّحَرِ ، أَوْ مَا قَمَحَاهَا

فَدَكَّتْ تَرْمَقَهُ فَأَخْتَلَجْتُ
عَيْنُهُ ، حِينَ أَشَارَتْ بِعَصَاهَا

بَدَلْتُ تِلْكَ الْعَصَا جُمُجْمَةً
رَبَعَ لَهَا شَرَعْتُهَا فَاتَّقَاهَا

هي من ملكة جنة من ثعبان
يخرمه بالمنايا مخجراها

فتحى غاضبا مبتغيا
وتحت والاسى بلجيم فاهما

وسجا بينهما الصمت الذي
بتغشى الأرض إن حان رداها

والتمت عيناها فاستروحها
راحلة من قبلها ما عرفها

عرفت من هو فاستخلت له
ورأى من هي فاستحيا قواها

قال : أخته ، المغري لي نظيرة
إشتهت كل جمال واشتهاها

واغفري لي شيرة عارمة
في دمي ، لو أنابسى ما أباهما

يا ملنا السلام ! ما حصره ؟
كل ما في النار من وقد لظماها

فأجابت : زهراتي رُدِّها
إنْ تَقُلْ حَقًّا وَلَا تَبْغِ أُنَامَا

قال : لا أذكرُ إلا حُلُمَا
لحظةً ضَلَّ بها عقلي ، وتَماها

أهيَ جِسْمٌ ؟ أهيَ رُوحٌ ؟ إنْ تَكُنْ
لا يردُّ الرُوحَ إلا مَنْ بَرَّاهَا

فأحسَّ مَوَلَّ ما يَهْلُهُ
فاستَحَّتْ مِنْهُ وأغضَى ناظِرَاهَا

صاح : غفرانك لا تبشني
أطلبني ما شئتَ مني ما خلاها

أنا من تَخَطَّى قَدَمَيَّ
مَسَّحَ الشَّمْسُ فِيرَبْدَ ضَحَاهَا

أنا من يطفئُ النجمَ فمي
وأردَّ الأرضَ غرقى في دُجَاهَا

وتمسَّ القممَ الشَّمَّ يدي
فبرَّى منحدرًا لي مُرتَقَاهَا

وأجسيءُ الأرضَ من محوَرها
فلذا بي يـلـداني قُطْبَاهَا

وأصدّ الرّيحَ عن وجْهَيْهَا
فتجوبُ الكونَ لا تلدي انجَاهَا

أأراني عاجزاً عن درَكِ مَا
تمنّى امرأةٌ ؟! عزّتْ مُنَاهَا !

آه ، ما أضعفَ سلطاني ، وما
كنتُ إلا بغيرِ روي أتْبَاهِي !!

قالتِ : الآنَ سلاماً زائري
ورِضَى نفسي إن رُمّتْ رضاها

أيها الشيطانُ ، ما أعظمَ مَا
قُلْتَهُ ، ما قُلْتَ لغواً أو سِفَاهَا

زَهْراني تلكَ ، ما كانت سوى
شهواتٍ ، جِسْمِي الطاغِي ثَمَاهَا

قهرتني ، واستلّـتـني بها
غَيْرَةً ، ينهشُ قلبي عَقْرَبَاهَا

وَأَنَابِيَةُ أَنَسَى لَمْ تُطِيقْ
فَاتَّأ تَمْلِكُهُ أَنَسَى سَوَاهَا

قَدْ صَنَعْتَ الْحَقَّ ، قَدْ عَاقِبْتَنِي
فَارْحَمِ الْمَرْأَةَ فِي ذَلِكَ هَوَاهَا
قَدْ تَنَا مِنْهَا ، فَأَلَفْتُ وَجْهَهُ
غَيْرَ مَا كَانَ ، لَقَدْ أَلَفْتُ أَخَاهَا !

قَرَّبْتُ بَيْنَهُمَا رُوحَ الْأَسَى
فَاجْتَبَيْتُهُ بَعْدَ حِقْدٍ وَاجْتَبَاهَا

وَاسْتَهَلْتُ دَمْعَةً مِنْ عَيْنِهَا
دَمْعَةً رَقَتْ وَشَقَّتْ قَطَرَتَاهَا

ضُمَمْتُ كُلَّ عَذَابٍ وَضُنَى
كُلِّ مَا فِي النَّفْسِ مِنْ بَثٍّ أَسَاهَا

وَرَأَاهَا فَتَدَدَتْ عَيْنُهُ
رَحْمَةً فَاحْتَالَ يُخْفِي مِنْ بُكَاهَا

وَبَكَى الشَّيْطَانُ ! يَا لَامْرَأَةَ
أَبَكَ الشَّيْطَانِ لَمَّا أَنْ رَأَاهَا !!

انتظار

طالَ انتظارُكَ في الظلامِ ولم تنزلْ
عيناىَ ترقبُ كلَّ طيفٍ عابرٍ
ويطيرُ سمعي صوبَ كلِّ مِرْتبةٍ
في الأفقِ تحقُّقُ عن جناحي طائرٍ
وترفَ روعي فوقَ أنفاسِ الربى
فلعلَّها نفسُ الحبيبِ الزائرِ
ويخيفُ قلبي إثرَ كلِّ شعاعَةٍ
في الليلِ تومضُ عن شهابٍ غائرٍ
فلعلَّ من لمحاتِ نوركِ بـ"بارق"
ولعله وضحُّ الجبينِ الناصرِ
ليلٌ من الأوهامِ طالَ سهادُهُ
بين الجوى المضي وهجرِ الخاطرِ

حتى إذا هتفت بمقدمك المني
وأصغت أسترعي انتباهة حائر

وسرى النسيم من الخمائل والرُبى
نشوان يعبق من شذاك العاطير

وترنم الوادي بسلسل مائه
وتلت حمائمُه نشيد الصافر

وأطلت الأزهار من ورقاتها
حيرى تعجب للريح الباكر

وجترى شعاع البدر حولك راقصاً
طرباً على المرح النضير الزاهر

ونجلت الدنيسا كأبهج ما رأت
عين وصورها خيال الشاعر

ومضت تكلد بني الظنون فأنفي
مُتمماً دقات قلبي النائر

أقبلت بالبسات تملأ خاطري
سحراً وأملأ من جمالك ناظري

أوظفنا الصمتُ الرهيبُ ونحنُ في
شكٍ من الدنيا وحلمٍ ساحرٍ
حتى إذا حان الرحيلُ هفتَ بي
فوقفتُ واستبقتُ خطاكَ فواظري
وصرختُ بالليلِ المودعِ باكياً
ويداكَ تمسكُ بي وأنتَ مغادري
يا ليتنا لم نصبحُ منكَ وليتها
ما أعجلتكَ رَحَى الزمانِ الدائري

• • •

ولقد أتتْ بعدُ الليالي واقضتْ
وكأننا في الدهرِ لم نتزاورِ
بدُغتْ من عطفٍ لديكِ ورقةٍ
بجنينٍ مهجورٍ وقسوةٍ هاجري
وكأنني ما كنتُ إلفكَ في الصبَا
يوماً ولا كنتُ الحياةَ منطاري
ونيتَ أنتَ ، وما نبيتُ ، وإنني
لأعيشُ بالذكرى .. لعلكَ ذاكري

أَيْتَمُ الْأَيْشِجِ

« هي ذكريات قديمة يصور الشاعر فزعه من
طروقتها ذات ليلة . فيحاول انكارها وتجاهل أمرها
وهي لا تصدق دعواه تصر على موقفها منه ويمضي
الشاعر في محاولته ليردها عنه في مناجاة محزنة
وضراعة مؤثرة » .

لَيْسَ أَقْبَلْتُ فِي الظُّلَمِ إِلَيَّ ؟
ولماذا طرقتِ بابيَ لَيْلًا ؟

لَا تَحِينَ الْمَزَارِ ، أَيُّهَا الْأَشْجُ
سَاحُ ، فامضي ، فَمَا عَرَفْتُكَ قَبْلًا !

• • •

أَتُرَكِّنِي فِي وَحْشِي ، وَدَعَيْتَنِي
فِي مَكَانِي بَوْحَدَتِي مُسْتَقِلًا

لَسْتُ مِنْ تَقْصِدِينَ فِي ذَلِكَ السَّوَا
دِي ، فَعَلُّرَأْ إِنْ لَمْ أَقُلْ لَكَ أَهْلًا !

• • •

لا تطلي الوقوف تحت سجاجي
لن ترني فيه لثواء محلا
ضلّ مسراك في الظلام فعُودي
واحتري فيه ثانياً أن يضلّا

• • •

ذاك مأواي في تخوم القياي
طلّل واجم عليك أطلا
قد تخلّيت عن زمني فيه
وهو بي عن زمانه قد تخلّ

• • •

لن ترني من خلاله غير خفا
ق شعاع يكاد في الليل يلى
وخيال مستفرق في ذمّول
بات يرعى ذباله المضمحلا

• • •

ليرحي بهو الكتيب فما فيه
ه لمينيك بهجة تتجلى
قد نزلت العشي فيه على قفّ
سرّجفته الحياة ماء وظلا

• • •

كَانَ هَذَا الْمَكَانُ رَوْضًا نَضِيرًا
 جَرَّ فِيهِ الرِّيبُوعُ بِالْأَمْسِ ذَبِيلًا
 كَانَ فِيهِ زَهْرٌ ، فَمَادَ هَشِيمًا
 كَانَ فِيهِ طَيْرٌ ، وَلَكِنْ تَوَلَّى

• • •

فَاسْلَمِي مَنِ شَقَاتِهِ وَدَعِيهِ
 وَحَدَّهُ يَصْحَبُ السَّكُونُ الْمَلَأَ
 وَاطْرُقِي غَيْرِ بَابِهِ ، إِنَّ رُوحِي
 أَحْكَمْتُ دُونَهُ رِتَاجًا وَقَفْلًا

• • •

أَوْقُوفًا إِلَى الصَّبَاحِ يَبَابِي ٩١
 شَدَّ مَا جِئْتِهِ غِبَاءٌ وَجَهْلًا
 أَبْعُدِي مَنِ وِرَاءِ نَافِلَتِي الْآ
 نَ وَرَفْقًا إِذَا انْتَبَيْتِ وَمَهْلًا

• • •

إِنَّ مِنْ تَحْتِهَا هَزَارًا صَرِيحًا
 سَامَهُ الْبَرْدُ فِي الْعَنِيَّةِ قَتْلًا
 وَأَزَاهِيرَ حَوَائِثِهِ ذَابِلَاتِ
 مَزَقَتْهَا الرِّيحُ فِي اللَّيْلِ شِمْلًا

• • •

كانَ لي في حياتها خيرُ ملهى
فدعيني بِمَنوتها أتلى
فهي بقيت صبايةً ودموع
جيا عندها شعاعاً وطلاً

• • •

إنَّ عيني بها أحقَّ من الموتي
تِ وقلبي بها من القبرِ أولى
جُنَّ قلبي فاستفحكتهُ المنايا
حيثُ أبكتني الحقيقةُ عقلاً

• • •

لا تُعلي الوقوفَ ، أيها الأشـ
باحُ ، فامضي ، فما رأيتُك قبلاً
أولم تسمي ؟ جهلتك من أنـ
تِ ! فعودي ، فما كذبتك قولا

بحيرة كومو

« تعتبر بحيرة كومو أجمل البحيرات الثلاث التي
 يفرد بها اللبازدي الايطالي ومن أجمل مفاذن
 أوروبا التي جذبت إليها كثيراً من الشراء فألمتهم
 أرق أشعارهم وأعذب أغانيهم . وقد زار الشاعر
 هذه البحيرة متنقلاً بين شواطئها ومدنها وأروع جبالها
 المسمى بالبرونات فنظم هذه القصيدة التي أهداها إلى
 أديبة أمريكية صحت في هذه الزيارة ... »

هَيْتِي الكَاسَ وَالْوَتَرَ	تلك « كومو » مَدَى النَظَرِ
وَاصِلِي ، يَا خَوَاطِرِي ،	طَوَيْتَ شُقَّةَ السَفَرِ
وَدَنَتِ جَنَّةُ الْمُنَى	وَحَلَا عِنْدَهَا الْمَقَرِ
قَدْ بُعِثْنَا بِهَا عَلَى	مَوْعِدِ غَيْرِ مُنْتَظَرِ
فِي مَسَاءٍ كَأَنَّهُ	حُلُمُ الشَّبَعِ بِالصُغَرِ
أَلْبَحِيرَاتُ وَالْجِبَالُ	تَوَشَّحْنِ بِالشَّجَرِ
وَتَنَقَّبْنِ بِالْغَمَا	مِ وَأَسْفَرْنَ بِالْقَمَرِ
و « البرونات » غَادَةُ	لَبِيتَ حُلَّةَ السَّهَرِ
نُثِرَتْ قَوْعُهَا الدِّيَا	رُكْمًا يُثَرِّسُ الزَّهَرِ
وَعَبَّرْنَا رَحَابَهَا	فَأُشَارَتْ لِمَنْ عَبَّرِ

هاكها قبلت ، فمن رامَ فليركبِ الخطرَ
فسمونا لخدوها زمراً تلوها زمراً
في زجاجٍ مُحلّقٍ لا دغمان ولا شررَ
يتخطى بنا الفضا ء على السُّنْدُسِ النَّضِيرِ
سُلمٌ يُشبهُ الصرا طَ تَسَامِي عَلَى البَصَرِ
فلِى النّجْمِ مُرتقى وإلى السَّحَابِ مُنْجَدِرَ
وحلّنا بقمّةٍ دونها قمّةُ الفِكْرِ
بَهَجٌ فِي كُنُوزِهَا للمحبّينَ مُدْخِرَ
بابل ؟ أم بحيرة ؟ أم قصورٌ من الدُّرّ ؟
أم رُوى الخلد في الحياة تَمَثَّلْنَ للنَّيِّرِ ؟
جَنّا أُمَيَّاتُهَا وحينئذٍ إلى البُكَرِ
ونزوعاً إلى المَفيِسِ تَهَيَّأْنَ للسَّقَرِ
نَسِيَتْ شُغْلَهَا القلوبُ ، وهلكنَ للسَّحَرِ
أوجهُهُ مثلاً رَتَتْ زهرة الصَّيْفِ للمَطَرِ
أُضْحِيَّانِيَّةُ السَّماتِ هِلَالِيَّةُ الطُّرَرِ
يَتَوَهَّجُنَ بالشبابِ وَيَنُتَدِينُ بالخَفَرِ
طلعة تُعِيدُ الشَّقِيَّ وتُعْطِي لَهُ العُمُرَ
نَمْسَحُ الحِظَّ مِنْ تَشَا ء ، وتُبْقِي ، ولا تَذَرُ
إنما تنظُرُ السَّما ء إلى هَذِهِ الصُّورِ

لَسَرَى اللَّهِ خَالِقاً مُبْدِعاً ، مُعْجِزَ الْأَنْزِ
شَاعِرَ النَّيْلِ ، طُفَّ بِهَا ، غَتَّهَا كُلَّ مَبْتَكِرِ
أَلْتَلَاثُونَ قَدْ مَضَتْ فِي التَّفَاهُاتِ وَالْمَذَرِ
فَتَزَوَّدَ مِنَ النِّعَمِ لِأَيَّامِكَ الْأَخَرِ
أَيْنَ وَادِي النَّخِيلِ ، أَمْ قَاهِرَاتُكُمُ الْخُرَرِ ؟
لَا تَقُلْ أَخْصَبَ الثَّرَى فَهِنَا أَوْرَقَ الْحَجَرِ
هَاهُنَا يَشْعُرُ الْجَمَا دُوبُوحِي لِمَنْ شَعَرَ
أَهْ لَوْلَا أَجْبَةٌ نَزَلُوا شَاطِئَ النَّهَرِ
وَرَفَبَاتٌ مُطَهَّرٌ وَكَرِيمٌ مِنَ السَّيَرِ
لَتَمَنَيْتُ شُرْفَةً لِي فِي هَذِهِ الْحُجَرِ
أَقْطَعُ الْعَمَرَ عِنْدَهَا غَيْرَ وَأَنْ عِلْنَ النَّظَرِ
فَلَقَدْ فَازَ مَنْ رَأَى وَلَقَدْ عَاشَ مَنْ ظَفِرَ

• • •

يَا ابْنَةَ الْعَالَمِ الْجَدِيدِ مِيلِي عَالِماً غَبَرَ
فِي دَمِي مِنْ ثَرَائِهِ نَفْحَةُ الْبَدْوِ وَالْحَضَرِ
وَأَغَانِ لِمَنْ شَدَا وَمَعَانِ لِمَنْ فَخَرِ
مَا تُسِيرِينَ ؟ أَفْصَحِي ! إِنَّ فِي عَيْنِكَ الْخَبَرَ
أَلْغَرِيكَانِ هَهُنَا لَيْسَ يُجْلِيهِمَا الْحَذَرِ
نَحْنُ رُوحَانِ عَاصِفَا نِ وَجْهَانِ مِنْ مَقَرِ

فاعذري الروحَ إن طغى
 نَفَبَتْ خَمْرُ بَابِلٍ
 وهُنَا كَرَمَةُ الْخَلْوِ
 فِيمَ ، والنَّبْعُ دَافِقٌ ،
 وَلَمَنْ هَذِهِ الْعَيُونُ
 بَنَى بِكَمْبَيْنَ بِالْتَهَى
 هُنَّ أَصْفَى مِنَ الشُّعَا
 وَلَمَنْ تَوَشَّكَ الثُّدَى
 كُلَّ لَافٍ لِأَلْفِهِ
 عَصَى فِي الثُّوبِ وَاشْتَكَى
 سِمَةَ الطَّائِرِ الْمَعْدَى
 وَلَمَنْ رَفَقَتِ الْمَبَا
 نَمَرَ نَاضِجُ الْجَنَى
 مَا أَبَى الْخَلْدَ آدَمُ
 زَكَاةُ تَوْرَثِ الْحَيَى
 كَأَمْنَا ضَاحِكُ الْحَبَا
 فَاسْكَبِي الْخَمْرَ وَارْشِفِيهِ عَلَى رَكَاةِ الْوَتَرِ
 وَإِذَا شَبَبْتَ فَاسْقِنِيهِ عَلَى نَفْمَةِ الْمَطَرِ
 فَنَدَا يَلْهَبُ الشَّبَا ب وَتَبَقَى لَنَا الذِّكْرُ

تأسيس الجريدة

ليلة أول أغسطس سنة ١٩٣٩ ، بمدينة زيوريخ ،
عل شاطئ بحيرتها إذ احتفل بميد سويسرا الوطني
الأكبر ، بين المواكب الصاعدة المرحّة ، وأنوار
المشاعل والأسهم النارية ، وأغواء مرضها العظيم .

روحي المقيمُ لديك ؟ أم شَبَحِي ؟
لعبتُ برأسي نشوةُ القَرَحِ !

يا حانّةَ الأرواحِ ، ما صنَعْتَ
بالروحِ فيكِ صُبابَةُ القَدَحِ

ما للسماءِ أديسُها لَهَبٌ ؟
أَلْفَجَرُ ؟ إنَّ القَجَرَ لم يَلُحِ !

وليمَ البحيرةُ مثلما سُجِرَتْ
أو فُجِرَتْ من عرقٍ مندبَحِ !

عَرَضْتُ بِفَاكِهِةٍ عَرْمَةَ
وَعَرَضْتُ ، لَمْ أَنْطِقْ وَلَمْ أَبْحِ

يَا رَبِّ ، صُنْعُكَ كَلَّةٌ فَتَنٌ
أَيْنَ الْفَرَارُ ، وَكَيْفَ مُطْرَحِي

هَذِي الرِّوَالِيعُ ، أَنْتَ خَالِقُهَا
مَا بَيْنَ مَنْجَرِدٍ وَمُتَشِيحٍ

« قَائِس » لَمْ تَعَبَثْ بِرَاهِبِهَا
لَكِنَّهُ أَشْفَى عَلَى الْبُرْحِ

مَا بَيْنَ أَمْرَارٍ مُخْلَقَةٍ
وَطُرُوقٍ بِبَابٍ غَيْرِ مُفْتِيحِ

عَرَضَ الْجَمْعَالُ لَهُ فَاكِبَرُهُ
وَرَأَاكَ فِيهِ فَجُنَّ مِنْ فَرَحِ

أَتَرَى مُعَاقِبِي عَلَى قَدَرٍ
لَوْلَاكَ لَمْ يَكْتَبْ وَلَمْ يُتَّحِ ؟

إِنِّي عَبْدُكَ فِي جَنَى شَفْعٍ ،
وَيَدِي ، وَوَجْهِ مُشْرِقِ الْوَحْشِ

وَلَوْ اسْتَطَعْتُ ، جَعَلْتُ مَسِيحِي
ثَمَرَ النَّهْودِ ، وَجُلَّ فِي السُّبْحِ

نَارٌ تَطِيرُ ، وَمَوْكِبٌ صَخِيبٌ
 مِنْ كُلِّ سَاهِي اللَّحْظِ مَنْسَرِحِ
 لَوْلَا ابْتِسَامَةُ جَارَتِي ، وَفَمٌّ
 يَسْلُونُو لِي بِصَدْرِ مَنْشَرِحِ
 لِحَبِثُهَا ، رَوَاهُ تَمُورُ لُظْيُ
 فِي قَهَقَهَاتِ السَّخِرِ الْوَقِيعِ
 زَهْرٌ تَمَلَّكَتَنِي ، فَأَذْهَلَنِي ،
 وَمِنْ الذَّهْوَلِ طَرَائِفُ الْمَلَحِ
 أَنَا الْغَرِيبُ هُنَا وَمِلءُ يَدِي
 أَعْطَافُ هَذَا الْأَغْيَدِ الْمَرْحِ ؟
 خَفَقْتُ عَلَى وَجْهِي غَدَائِرُهَا
 فَجَلَدَتْهَا بِدِرَاعِ مَجْتَرِحِ
 لَمْ أَدْرِ ، وَهِيَ تُدِيرُ لِي قَسْلِحِي ،
 مِنْ أَيْنَ مُتَبَقِّي وَمُصْطَبِحِي
 وَشِدَا الْغَنَى ، فَاحْتَشَدْتُ لَهَا
 كَمْ لِلْغَنَاءِ لَدَيَّ مِنْ مَنَحِ ؟

غمرة الشاع

ربّي ، ربّةُ أشعاري ، وحُبّي ، وغنائِي
 هي حوريتي غابِ لم تَبَيّنْ للشعراءِ
 وعروسٌ من بَنَاتِ الحنّ لم تَبْدُ لرائي
 مثلها لم يَرِ صَيّادٌ على صفحةٍ ماءِ
 فِتيةُ الشاعِرِ في وحدتهِ كلّ مساءِ
 غَنّتِ الأحلامُ في غرفتهِ لحنَ اللقاءِ
 وسَرَتْ تَرْقُصٌ حَوْلَيْهِ على خَفَقِ الهوامِ
 ورَفِيفِ السحبِ والأنجمِ والشهبِ الوضاءِ
 ولنْ يَري لم تَكُنْ تَظُنُّ في هذا الرواءِ
 لا ، ولم تَرَوْ كَهذا اللحنِ في هذا الصّفاءِ
 وليالي الصيفِ منها كأماسيّ الشتاءِ
 بَتْ أَسْقِيها وتسقيني على مَحْفَظِ الوفاءِ
 خَمرةٌ ما قَبِلْتُ غيرَ شِفاءِ الأنبياءِ

خمرة في الغيب كانت طارات من ضياء
 خُتِمت بالشفق الوردي في أصفى أناء
 جُبِلَتْ فَخَارَتَاهُ مِنْ صفاء وتقاء
 حدثوا عنها ، وما أحلى حديث الندماء
 قالَ منهمَّ واحدٌ في غَيْرِ زَهْوٍ وادّعاء :
 هذه الخمرة كانت للـلـوك اتقياء
 عَصَرُوهَا مِنْ جَنَى الرَبَاتِ فِي فجرِ شتاء
 ثُمَّ آلتْ لِفِـلَامٍ رَائِعٍ جَمِّ الذِّكَا
 شَرُّهُ النَّظْرَةُ ، عَرِيدٍ ، شَدِيدِ الْغُلُوءِ
 عَشِقَ الْبَحْرَ وَعَافَ الْقَصْرَ مَرْفُوعِ الْبِنَاءِ
 وَمَضَى يَضْرِبُ فِي الْكَـوْنِ عَلَى غَيْرِ اهْتِدَاءِ
 عَاشَ كَالْقِرْصَانِ يَطْوِي كُلَّ بَحْرٍ وَفُضَاءِ
 بِشِرَاعٍ صُنْعُهُ لِاحِدَى أَعْجَابِ الْخَفَاءِ
 غَزَلَ يَمْلِكُ بِالشَّعْرِ مِقَالِيدَ النِّسَاءِ
 كُلَّمَا هَامَ بَأَنَى أَوْ صَبَا بَعْدَ اشْتِهَاءِ
 وَشَكَا الْكَأْسُ إِلَيْهِ طَوْلَ هَجْرٍ وَجَفَاءِ
 هَمْ أَنْ يَشْرَبَ فَارْتَدَّ ، فَأَغْضَى فِي حِيَامِ
 ضَبْنٍ بِالْقَطْرِ مِنْهَا ، وَكَلْنَا شَرْعُ الْوَلَاءِ
 وَمَضَى جِيلٌ وَجِيلٌ ، وَهُوَ مُشْبُوبُ اللَّمَاءِ

ضارباً في العاصفِ النَّاسِرِ والريحِ الرَّخاءِ
وأناهُ القَدَرُ السَّاحِرُ أو حكمُ القَضَاءِ
فدعا الرِّبَاتِ واستصرخَ ، من فَرَطِ عِيَاءِ
فَأَتَتْهُ رَبَّةُ الشَّعْرِ على رَغَمِ النَّثَائِي
قال : إنْ مَتَ فما أجدر مثلي بالرَّثَاءِ
ورثاءُ مَنكَ يُحْيِيْنِي على رَغَمِ الفَنَاءِ
وحبَّاهما سيرةُ الخالدِ أو سيرةُ البقاءِ
هامساً ، والنَّورُ في فَاظِرِهِ وَشَكَّ انطفاءِ :
لَكَ ما اسْتودِعْتُ أو ما صُنْتُ في هذا الإِناءِ
لا تَذُودِي عنه معشوقَكَ ، يا بِنْتَ السَّما
لأنه مَلَّاحُ بَحْرِ ما لَهُ مَنْ نَظَّرا
فِيهِ أَحْيَا ، وبه أَثْشُرُ في البَحْرِ لوائِي

• • •

هذه خَمْرَةُ أَشْعَارِي ، وَحَبِّي ، وَغَنَائِي
في قَصِيدِ مُحَدَّثِ ، أو في حَدِيثِ القَلَمِ

خمرة الرّين

يفرد نهر الرّين بجنات أعتابه، وأشجاره الباسقة ،
وقصوره التاريخية ، ذلك النهر الذي ينبع من سويسرا
ويمر بين فرنسا وألمانيا ويمتدق هولندا حتى مصبه
في بحر الشمال ، وقد تفتى بجماله وقتس شعراء
مبدعون احتفل الأدب بأثارهم فأودعوا قصائدهم
أروعهم ما غناه عشاق نهر الرّين ، وقد أوحى إلى
الشاعر المصري ليلة قضاه على ضفافه بهذه القصيدة
التي أهداها إلى صديقة سويسرية التقى بها في ذلك
البحر الساحر ! .

كترُ أحلامِكَ ، يا شاعرُ ، في هذا المكانِ
سحرُ أنغامِكَ طوّفَ بهاتيكَ المغاني
فجرُ أيامِكَ رَقَّافٌ على هَـلَـي المغاني
أيّها الشاعرُ ، هذا الرّينُ ، فاصدحْ بالأغاني

كلّ حيّ وجمادٍ ههنا
هاتفٌ ، يدعو الحبيبَ المحبينا
يا أخا الرّوحِ ، دعا الشوقُ بنا
فاسقنا من خمرةِ الرّينِ ، اسقنا

عالمُ الفتنةِ ، يا شاعرُ ؟ أمْ دنيا الخيالِ ؟
أمْ روجٌ علقتَ بينِ سحبٍ وجبالِ ؟
ضحكتَ بينِ قصورٍ كأساطيرِ الليالي
هذه الجنةُ ، فانظرْ أيَّ سحرٍ وجمالِ !

يا حبيبَ الروحِ ، يا حلمَ النّنا
هذه ساعتنا ، قمْ غنّنا
سكرَ العشاقِ إلّا أننا ...
فاسقنا من خمرةِ الرّينِ اسقنا

ليلةٌ فوقَ ضيفافِ الرّينِ حلّمَ الشعراءِ
أليالي الشرقِ ، يا شاعرُ ؟ أمْ عرسُ السماءِ
الدّجى سكرانُ ، والأنجمُ بعضُ النّماءِ
أنصتَ الغابُ ، وأصغى النهرُ ، من صخرٍ وماءِ

فاسمعِ الآنَ البشيرَ المعلنّا
حانتِ الليلةُ ، والفجرُ دنا
فاملا الأقداحَ من هنا الجنّى
واسقنا من خمرةِ الرّينِ ، اسقنا

هاهم العشاقُ قد هَبَّوا إلى الوادي خِفَافا
أقبلوا كالضوءِ أطيافاً وأحلاماً ليطافوا
ملأوا الشاطئَ همساً والبساتينَ هُتافاً
أيها الشاعرُ ! هذا الرِّينُ ! فاستوحِ الصَّفافا

أَلصَبَا ، والحسنُ ، والحبُّ هنا
يا حبيبي ، هله الدنيا لنا

فاملأِ الكأسَ على شِدْوِ المني
واسقنا من خمرةِ الرِّينِ ، اسقنا !

يا ابنةَ « الآر » حديثُ الأمسِ ما أعذبَ ذكره
كانَ حلماً أن نرى الرِّينَ وأنْ نشربَ خمره
وشربنا ، فسكرنا ، وأفقنا بعد سكرة
ووقفنا لوداعٍ ، وافترقنا بعد نظرة

أين أنتِ الآنَ ؟ أم أين أنا ؟
ضربت أَيْدِي الليالي يَتَتَا !

غيرَ صوتٍ طافَ كالخَلْمِ بنا :
اسقنا من خمرةِ الرِّينِ ، اسقنا

خيال

عَشِقْنَا الدَّمَى وَعَبَدْنَا الْعَمُورَ
وَهَمْنَا بِكُلِّ خِيَالٍ عَبَّرَ

وَصُغْنَا لَكَ الشَّعْرَ ، حُبَّ الْعَبَا ،
وَشَدَّوْا الْأَمَانِي ، وَشَجَّوْا الدُّمُورَ

تَغَنَّتْ بِهِ الْقُبُورُ الْخَالِدَاتُ
وَغَنَّى بِلِقَاعِهَا الْمُنْكَرُ

وَجَنَّا إِلَيْكَ بِمِلْكِ الْهَوَى ،
وَعَرَّشِ الْقُلُوبِ ، وَحُكْمِ الْقَدَرِ

بَأَفْسَدَةٍ ، مِثْلَمَا عَرَبَدَتْ
يَدُ الرِّيحِ فِي رَوَاقِ الشَّجَرِ

وَأَنْتَ بِأَقْلَقِ سَاجِي الْحَاضِرِ
تُعْطِلُ عَلَى سُبُحَاتِ الْفِكْرِ

دنوت ، قلنا رؤى الخالين ،
فلما بعدت اتهمنا النظر

وحامت عليك بأضوائها
مصاييح مثل عيون الزهر

تبعن خطوك عبر الطريق
كما يتحرى الدليل الأثر

يقبلن من قدميك الخطى
كما قبل الوثني الحجر

مشى الحسن حولك في موكب
يرف عليه لواء الظفر

تمثل صدرك سلطانته
كجبار وادى الخضر

بنهدين ، يستبيلان السماء
كأنهما يرضعان القمر

تسامت عن لغة الكاتبين
وروعة كل قصيد خضر

سوى شاعرٍ في زوايا الحياةِ
دَعَتْهُ مَبَاهِجُهَا فَاعْتَلَرُ

أَكَبَ عَلَى كَأْسِهِ ، وَاتْحَى
صَدَى اللَّيْلِ ، فِي اللَّحْظَاتِ الْآخِرِ

رَفَا حَيْثُ تَرَقَّبُ أَحْلَامُهُ
خِيَالَكَ فِي الْمَوْعِدِ الْمُتَنَظَّرِ !

رجع الحارب

إذا تمرد المحبون حل حكم الهوى ، وشاق كيوبيد
بصرائحهم وبكائهم ، فتح لهم باب ديره فخلصوا منه
ناجين . وانطلقوا هاربين من أسرة ينشئون السلو
والنسيان في حياة أصبحت تنكرهم وكأن لم يتصلوا
بها وهاموا في عالم كأنما يجهلهم ويجهلونه . هناك
يرجع الحارب نادماً مأخوذاً بحسرتك الأيام التي
كانت تشرق عليه من خلال ديره القديم .

قربتُ للنور المشع عيُوني
ورفعتُ للهيبَ الأحمرَ جيبني
ومشيتُ في الوادي بمزق صخره
قدّمي ، وتُدْمي الشائكاتُ يميني
وعدوتُ نحو الماء وهو متقاربٌ بي
فنأى وردتُ إلى السرابِ ظنوني
وبدتُ لعيني في السماء غمامةً
فوقفتُ ، فارتدتُ - هنالك - دوني

وأصغتُ للنسماتِ وهي هوازجُ
فسمعتُ قصفَ العاصفِ المجنونِ

يا صبحُ : ما للشمسِ غيرَ مضببَةٍ
يا ليلُ : ما للنجمِ غيرَ مبينِ ؟

يا نأرُ : ما للنارِ بينَ جوانحي
يا نورُ : أينَ النورُ ملءُ جفوني ؟

ذهبَ النهارُ بحيرتي وكأني
وأنى المساءُ بأدمعي وشجوني

حتى الطبيعة أعرضتْ وتصلمتْ
وتنكرتْ للهاربِ المسكينِ

• • •

إنْ لم يكنْ لي من حنائيكِ موئلُ
فلنْ أبثَّ ضراعتي وحنيني ؟

آثرتَ لي عيشَ الأسيرِ فلمْ أطيقْ
صبراً وجُنْ من الإِسارِ جنوني

فأعدتني طلقَ الجناحِ وخيلتَ بي
لنورِ جنةٍ عاشقٍ مفتونِ

وأشرت لي نحو السماء فلم أطر
ورددت عين الطائر المسجون

نسي السماء وبات يجهلُ عالماً
ألقي الحجاب عليه أسرُ منين

ولقد مضى عهدُ التنقل ، وانتهى
زَمَنِي إليك بصبوتي وقتوني

لم ألقَ بعدك ما يشوقُ نواظري
عندَ الرياضِ ، فليسَ ما يصيبني

فهتفتُ أستوحى قديمَ ملاحني
فتهدجتُ وتعثرتُ بأثني

ونزلتُ أستدري الظلالَ فعِفَنِي
حتى النصوصُ غَدَوْنَ غيرَ غصونِ

فرجعتُ للوكرِ القديمِ وبني أسى
يطفئُ عليّ وذلةً تعروني

لما رآتهُ اغرورقتُ عيناها من
ألمٍ ، وضجَّ القلبُ بعدَ سكونِ

ومضت بي الذكري فرحنتُ مكذباً
عيني ، ومثهما لديه يقيني

وصحوتُ من خبلٍ وبني مما أرى
إطراقُ مكتبٍ ، وصمتُ حزينٍ

فافتح لي الباب الذي أغلقته
دونني ، وهاتِ القيّدَ غيرَ ضنينٍ

دعني أروّ القلبَ من خمير الرّضى
وأنسم ، على فجرِ الحنانِ ، عيوني

وأعيدُ إلى أسْرِ الصّبابَةِ هارباً
قد آبَ من سَفَرِ الليالي الجـُـوْنِ

عافَ الحَيَاةَ على نواكٍ طليقةٍ
وأناكَ ينشدُ هـا بعينِ سجينٍ !!

العشاق الثلاثة

« إلى أدمية الحكمة والمرقة »

سرى القمرُ الوضاحُ بين الكواكبِ
بُفكرُ فيما تحتهُ من غيباهِ

فناداهُ من وادي الخليين هاتفُ
بصوتِ حبٍّ في الحياةِ مقاربِ

يقولُ له : يا روعةَ الحسنِ والصبا
وأجملَ أحلامِ الليالي الكواعبِ

أنا العاشقُ الوافي إذا جئتني الدجى
وراعيكَ بين النيراتِ الثواقبِ

ألا ليخي حُرَّ كضوءِكِ أرتقي
عوالمكَ الملائى بشتى العجائبِ

ويا ليت لي كثرَ اجسامائك التي
تُبمثرها في الكونِ من غيرِ حاسبٍ !

• • •

فأضفى إليه الضوء في صفو جللٍ
وأضفى على الوادي شعاعَ حنانٍ

وجاسَ خلالَ السَّحْبِ والماءِ والثرى
فلم يرَ في أنعامها وجهَ إنسانٍ

فصاحَ بهِ : يا صاحبي ضلّ ناظري
فأين تُرى ألقاك أم كيف تلقاني ؟

فأوما لهُ إني هنا تحت شُرْفِي
وراءَ زجاجيها أخذتُ مكانِي

أبى البردُ أن أستقبلَ الليلَ قائماً
وأن أنزلَ الواديَ بحيثُ تراني

وحسبُ الهوى من عاشقٍ لك وامسقِ
تزوّدُ عيني من سنّا ضوئِكَ الحاني !

• • •

فألقي عليه الضوء نظيرة حائري
وأعرض عنه بائسامة ساخري

وقال له : يا صاحبي قد جهلتني
ويا رب شعري ساقه غير شاعري

أنا الموثق المكدود طالت طريقه
طريق أسير في رعابسة أسري

تجاذبني طاحونة الشمس كلما
وقفت ، وتمضي بي مياط المقادر

وما بسمي إلا دموع من اللظى
قد التمت في وجه سهمان حاسري

فدع عنك يا أعجوبة الحب عالمي
فقبلك لم يلق الأعاجيب فاظري !

• • •

وأمن في تفكيره القمير الزامي
فمر بارض ذات غيب وأمواه

يناجيه منها عاشق ذو ضراعة
مناجاة صوفي لطيف إله

يقول له : يا مُشْهَدِي كُلِّ لَيْلَةٍ
جمالٌ مُجَيِّداً رائعَ الحسنِ تَيَّاهِ

شبيهٌ بهذا الضوءِ نورُ جبينه
على أَنَّهُ في الناسِ من غيرِ أشباهِ

وترسُّمٌ لي الأشباحِ طيفَ خياله
فأدنو لضمٍّ أو لثَمٍّ شفاهِ

تمنيتُ لو وسدتُ خدكَ راحتي
وصدركَ خضاقٌ ، وجفئكَ ساهي

. . .

فرفَّ على الوادي الشعاعُ طروباً
وناداهُ من بينِ الظلالِ مُجيباً

أزحَ هذه الأغصانَ عنكَ لعلِّي
أصافحُ وجهاً ، من هواكَ حبيباً

فجاوبتهُ : يا قُرَّةَ العينِ إنِّي
قد اخترتُ من شطِّ الغديرِ كتيباً

إذا أتعبتُ عيني السماءُ تطلعا
وخالستُ لحظاً للنجومِ مُريباً

ففي صفحات الماء نهضة عاشقٍ
برالك على بُعد المزار قريبا
خلوت به ، أراك أوفى قسامة
وأوفر من سحر الجمال نصيبا !

. . .

فغاض ابتسام الضوء من فرط حيرة
وصاح : نجبي أنت حققت سيرتي
هو الكون مرآتي ، ومجلى مفاتيحي
وما لغدير أن يمتلئ صورتي

وما نظرت العشاق إلا لعالم
يُعظم في الممشوق كل صغيرة
أعيد الذي شبهتني بجماله
أديم محبًا مثل صماء صخري

أنا الفحمة البيضاء إن جنتي الدجي
أنا الجمّة السوداء رآد الظهيرة
فدع عالم الأفلاك واقنع ببلجة
وغازل من الأسماك كل غريرة !

. . .

وَبَيْنَا يَبْسُومُ الضُّوءُ فِي سُبُحَاتِهِ
وَقَدْ غَطَّ هَذَا الْكَوْنُ فِي سُخْرِيَاتِهِ

رَأَى شَبَحًا فِي قَرَبِ نَارِ كَأَنَّمَا
يُودَعُ طَيْفًا غَابَ عَنْ نَظَرَاتِهِ

يَعْدُو ذُرَاعِيهِ ، وَيُرْسِلُ صَوْتَهُ
بِلُوحَةٍ قَلْبٍ ذَابَ فِي نَبْرَاتِهِ

إِلَى الْقَمَرِ السَّارِي مُحْيَاهُ شَاخِصٌ
كَصَاحِبِ نُكٍّ غَارِقٍ فِي صَلَاتِهِ

فَحَامَ عَلَيْهِ الضُّوءُ وَاسْتَمَهَلَ الْخَطَى
وَأَجْرَى سَنَاهُ الطَّلُقَ فِي قَسَمَاتِهِ

وَصَاحَ بِهِ : يَا شَيْخُ ، مَا أَنْتَ قَائِلٌ
تَكْتُمُ ؟ ! فَلَمَّ اللَّيْلَ فِي أَخْرِيَاتِهِ

• • •

فَقَالَ لَهُ : يَا بَاغِتَ الْحُبِّ وَالْمَنَى
سَلِمْتَ وَحَيْتَكَ الْعَوَالِمُ وَالْدُنَى

شَفِيتَ جَوَى شَيْخٍ أَحَبَّكَ بِأَفْعًا
وَعَاشَرَ بِهَذَا الْحُبِّ جَذْلَانَ مُؤْمِنًا

وأفئيتُ حمري أرقي عاليَ الذرى
إلى أن بلغتُ اليومَ مشوايَ ههنا

وأوقدُ ناري كي تراني وأثنيني
لأطلقَ ألقائي ، وأدعوكَ موهنا

وقيلَ : ضنينٌ لا يحودُ بوصليهِ
فهأنذا ألقاكُ ، يا ضوءُ ، مُحسنا

تساوتُ كلابٌ بتبيحِ البدرِ ساريا
ونؤامٌ ليلٍ أنكروا آيةَ السنا !

• • •

فحدقَ فيه الضوءُ وارتدَّ مُغضبًا
وقالَ لهُ : أفئيتَ في سُخفِكَ الصبا
ولما تُرِخَ جفناً من السهدِ مُتعبًا
وسُخريةً بالنارِ ، أن تقربنا
كأنَ شعاعي في جفونك قد خبا
ومن عبثٍ مثواك في هلمه الربى
على حينٍ لم تبلغَ من النورِ مرقبنا
وما كنتَ إلا الواهمَ المرقبنا
وثالثَ عشاقٍ بهمُ ضيقتُ ملهبا
وكانوا لأمثالِ الخليتينِ مضرِبا

فوا أسفأ ، ما كنتُ في الدهرِ مذنباً .
 فأجزي بنجوى من تعشق أو صبأ
 وساقَ على جبي الدليلَ المكذبأ
 سلَّ العاصيَ الهاوي من الخلدِ هل نأ
 بهِ الليلُ لما أثرَ الأرضَ واجتبي ؟
 أبصرَ قبلي في الدجَّةِ كوكبأ
 أضاءَ له الدربَ الحيقَ المشعبأ
 وهلُ في سنا غيري تملأ وشبأ
 بجوآءَ واهتجاجِ الأبراعِ المتعبأ
 حوئتهما روحاً طريداً مُعذبأ
 فذابَ حيائي منهما ، وتصبأ
 وأورثني هذا الشحوبَ ، وأعقبأ
 رأيتُ فمأ يدنو ، ووجهاً تخضبأ
 وصدرأ خفوقاً فوق صدرِ توتبأ
 غرائرُ فيها الغمي والنقصُ ركبأ
 تلمسُ في ضوئي الأثامَ المحبأ
 فيا شيخُ ، دَع هذا الوشاحَ المنعبأ
 ترَ الحمأ المسنونَ في الكأسِ ذوبأ

طفا السراح فيه ، والترابُ ترسباً
 وإن كلاب الأرضِ أشرفُ ما ربا
 ينيرُ لها ضوئي الظلامَ لتجنباً
 خطي اللصّ يستارُ الطريقَ المحجّباً
 فإنّ تبحتْ ضوئي ، تسمتُ معجبا
 بأرخمِ لحنٍ ، ونّ في الليلِ مطرباً
 تحيةً منّي بي أهْلَ مُرحباً
 بني آدمٍ ، إن لم يكنْ آدمُ الأباً
 رجوتُ لكمُ من عالمِ الرجسِ مهرباً
 وآثرْتُكمُ بالكلبِ جِداً مهذباً
 وأجملُ بالإنسانِ أن يتكلباً

ومالَ عن الأرضِ الشعاعُ وغرباً

ووسوسَ في صدرِ الدجى فتألّباً

غرفة الشاعر

أيها الشاعرُ الكئيبُ ، مضي الليلُ —
لُ وما زلتَ غارقاً في شجونِكَ

مُسليماً رأسكَ الحزينَ إلى الفك —
ر ، وللهدى ذابلاتِ جفونِكَ

وبَدَّ تُمسكُ البرَّاعَ ، وأخرى
في ارتعاشٍ تمرُّ فوقَ جبينِكَ

وفمٌ فاضبٌ به حَرَّ أنفاس —
سِكَ يطفى على ضيفِ أنينِكَ

• • •

لست تُصنّي لقاصفِ الرّعدِ في الليـ
لٍ ، ولا يزدهيكَ في الإبراقِ

قد تمشّى خِلالَ غُرفِكَ الصمـ
تُ ودبّ السكونُ في الأعماقِ

غيرَ هُلّا السراجِ ، في ضبوته الشّا
حِبِّ ، يهفو عليكَ من إشتاقِ

وبقايا النيرانِ ، في الموقِدِ الذّا
بِلٍ ، تبكي الحياةَ في الأرماقِ

• • •

أنتَ أذبلتَ بالألمى قلبَكَ الغصـ
وحطمتَ مِن رقيقِ كيانك

آه ، يا شاعري ، لقد نَصَلَ الليـ
لُ وما زلتَ سادراً في مكانِكَ

ليس يحنو الدّجى عليكَ ولا بأ
سى لتلك الدّمّوعِ في أجفانك

ما وراءَ السّهادِ في ليـلك الدّا
جٍ ، وهلاّ فرغتَ من أحزانك ؟

فَقُمِ الْآنَ مِنْ مَكَانِكَ وَاعْنَمِ
فِي الْكَرَى غَطَّةَ الْخَلِي الْمَسْرُوبِ

وَالْتَمَسِ فِي الْقَرَارِ دِفْئًا يَنْتَ
بِكَ نَهَارَ الْأُمَى وَلَيْلَ الْخَطُوبِ

لَسْتَ تُجْزَى مِنَ الْحَيَاةِ بِمَا حُمَ—
لْتَ فِيهَا مِنَ الْفَنَى وَالشُّعُوبِ

لَهَا لِلْمَجُونِ ، وَالْخَلِ ، وَالزَّيْ—
فِ ، وَلَيْسَتْ لِلشَّاعِرِ الْمَوْهُوبِ !

عاشق الزمير

يا ليت لي كالقراش أجنحة
أدفع للتور في مشارقه
وأرشف القطر من بواكره
والثم التور في منابله
حتى إذا ما المساء ظللني
أشرب أنفاسها وقد خففت
تحلم بالفجر فوق جنتها
وبالعصافير في ملاحنيها
لو يعلم الزهر سر عاشقه
فلا تراني العيون مقتحماً
إذن لغردت في خمائله
أهفو بها في القضاء هيماناً
وأغتني من مناه نخواناً
فلا أرود الضفاف ظمآناً
مصفاً للنسيم جذلاناً
سريت بين الورود سهراناً
صدورها للربيع تحناناً
يموج فيه الغمام ألواناً
هز قلب الصباح إرناناً
أفرد لي من هواه بئاناً
سياحه ، أو تحس لي شاناً
وصفت فيه الحياة ألحاناً

لكنّه شاء خلق مبتدع
من فتّهِ العبقريّ فنانا
أرادهُ شاعراً فدلّهُهُ
وسامهُ جُفوةً وهجرانا

فليحمني الحسن زهرَ جنته
وليُقْصني العمزَ عنه حرمانا
ما كنت لولاه طائراً غرداً
ولَوْ جهلتُ الغناءَ ما كانا !

القطب

نظّمها الشاعر على أثر مشاهدة رواية
سينمائية تصور مشاهد القطب الشمالي .

هو ليلٌ من الغياهب ضافي
وأديمٌ في لجّة الثلج طافي
وبحارٌ ، إن رُدَّتْها ، لم نجد غيبـ
أرّ جليدٍ من لجّةٍ وضفاف
وجبالٌ من الثلوج تدجى
رائعات السفوح والأعراف
وصحارى لا ينتهي الركب فيها
عند صخرٍ أو واحةٍ مثاف (١)

(١) المتناف : الشاء .

وطن الزمهرير والثلج ، لا الـ
حقّيق ولا كدرة الرمال السواني

وهي مغدّى السفين والدّبّ ، لا مغـ
لدى نياق القلا ، وذئب القياقي

عالم كلّه سكّونٌ وصمتٌ
مترامي الحدود والأطراف

لا ترى للنهار والليل في وا
ديه يوماً من دورة واختلاف

أو تحسّ الأرواح قصف الرياح الـ
هوج فيه ، أو هدره الرجاف

لا اصطفاق الغصون ، لا هدّر الطي
ر ، ولا أنفة النمر الصافي

عريت أرضه من العشب الأخضر
خضر والدّوح سابغ الألياف

قيف بهذا الوادي الرهيب وحّدق
فيه ، والليل مؤذنٌ باتصاف

وانظري الشمسَ ، في الغياهِبِ ، صفرا
هـ ، تهادى في رائعِ الأفوافِ

بغمُرِ الكائناتِ منها شُعاعُ
مرسلٌ من غلالةِ الرّوعِ ضافي

يحسبُ الناظرونَ في الأفقِ منه
حُمْرةَ الورسِ (١) أو مزيجَ السلافِ

وهو غيبٌ محبَّبٌ دونَ مرآ
هـ اقتحامُ الردى وَرَتْقُ اللُحافِ !

• • •

حديثني ، يا شمسَ متصفِ اللبـ
لـ ، فليسَ الحديثُ عنكَ بخافِ !

أيَ أفقٍ من عالمِ الأرضِ هذا
شاحبُ اللونِ ، باهتِ الأكفافِ ؟

فيه من صفرةِ الفناء ، وفيه
من موائدِ النحوسِ لونِ الغِدا فِ ؟

(١) الورس : نبات كالسم يصيح به .

أَمْوَ الْقُطْبِ ؟؟ فَتَةِ الْإِبْدِ الْخَا

لي ، ومغدى الظنون والأرجاف ؟

أَمْ هُوَ الْعَالَمُ الَّذِي جَهِلُوهُ

وَشَأَى أَوْجُسُهُ عَلَى الْكَثَافِ ؟

أَيَّ سَرٍّ لِلْجَازِيَةِ فِيهِ

يَأْخُذُ الْأَرْضَ نَحْوَهُ بِانْحِرَافِ ؟

أَيَّ نَجْمٍ فِي أَقْصَاهُ رَمَدُوهُ

لِمَا رَاحَ حَوْلَ الثَّرَى وَمَطَافِ ؟

لَكَأَنِّي بِهِ مَغَاوَرَ جَنِّ

مُسْتَسْرِئِي الْأَرْوَاحِ وَالْأَطْيَافِ

لَا يَقِيمُونَ فِي ذُرَاهِنَ وَالْيَبْرِ

لِئَلَّا عَلَى الْكُؤُنِ مَطْبِقُ الْأَمْدَافِ

فَإِذَا أَقْبَلَ النَّهَارَ تَوَلَّوْا

وَتَوَارَوْا خِلَالَ تِلْكَ الشَّعَافِ

وَأَرَاهُ مِجَنَّ كُلِّ خَفِيٍّ

مَنْ تَهَوَّيْلُ سَاحِسِرِ عَرَافِ

يُتَمَدُّ الأَبَاءَ مِنْهُ وَيُتَدَلَّى
بِالْأَحَادِيثِ وَهِيَ جِدَّةٌ زِيَاةٍ

وَبِهَا مِنْ خُفَاءٍ مَهْطِطَةٍ الْخُفَا
فِي خُفْيَةِ الْأَخْبَارِ وَالْأَوْصَافِ

وَهُوَ الشَّاطِئِيُّ الَّذِي فِي خَفَائِهِ
سَهْ تَقَرَّرَ الْأَنْفَامُ بَعْدَ طَوَافِ

كُلِّ لَحْنٍ مِنَ الْمَلَا حَنِ مَهْمَا
أُبْدَعْتَهُ أَنْأَمِلُ الْعَرَافِ

فَلِإِلَيْهِ يَصُوبُ فِي سُدْفِ اللَّيْلِ
سَلْرٌ وَيَتَوَى صَدَاهُ بَيْنَ الْخَفَافِ

لَيْتَ شَعْرِي أَيْتَحِيلُ صَدَى فِي
لَجَّتِهِ ، أَمْ يَقَرَّ فِي الْأَصْدَافِ ١٩

إِنْ هَذَا ، يَا شَمْسُ ، الْحَانُ قَلْبِي
مُرْسَلَاتٍ عَنْ مَدْمَعِي الْبُزْأَفِ

فَاشْهَدِيهَا تَقَرَّرَ فِي جَوْفِهِ النَّاسُ
ئِي ، فَكَمَّ فِيهِ مِنْ حُطَامِ أَثَانِي

• • •

أيها القطبُ ، حَدَّثِ الكونَ هـلا
تُعدُّ الشعرَ ليلةً باعترافٍ ؟

طالَ بالشمسِ في دجائكِ اصفرارُ
لا الدَّجى حائلٌ ولا الضوءُ صافي

لم تَجْزُ عن ثـراكِ قيدَ ذراعٍ
أو تُنبِّهْ جفنَ الصبحِ الغافي

قيل حاموا على ذُرَاكِ ، وألقوا
فوقَ واديكِ نظرةَ استشرافٍ

وأراهم في زعمهم قد أسفوا
بك ، يا قطبُ ، أيما إسفافٍ

تشهدُ الكائناتُ أنكَ أمسي—
ستَ ، ونسي ، مِرّ الوجودِ الخافي

القمر العاشق

« إل ذات الغلالة الرقيقة النائمة تحت فافظتها المفتوحة
في ليالي الصيف المقمرة » .

إذا ما طافَ بالشَّرْفَةِ ضوؤُ الْقَمَرِ الْمُضْنَى
ورفَ عليكِ مثْلَ الحُلُمِ أو إشراقِ المَعْنَى
وأنتِ ، على فراشِ الطَّهْرِ ، كالزَّبَقَةِ الوَسْنَى
فظميَّ جِسمَكَ العاريَّ وصونيَّ ذلكَ الحُسنَا

. . .

أغارُ عليكِ من سَابِ كَأَن لِّضَوِيهِ لَحْنَا
تدقُّ لَهُ قلوبُ الحُورِ أشواقاً إذا غَنَى
رفيقُ اللَّمَسِ ، عريـدٌ ، بكلِّ مـلحَةٍ يُعْنَى
جرِيءٌ ، إنْ دعاهُ الشَّوْقُ ، أن يَفْتَحِمَ الحُصْنَ !

. . .

نَحْدَرُ مِنْ وَرَاءِ الْغَيْمِ ، حِينَ رَأَى ، وَاسْتَأْنَى
وَمِنْ الْأَرْضِ فِي رَفْقٍ يَشُقُّ رِيَاضَهَا الْغَنَّا
عَجِبْتُ لَهُ ، وَمَا أَعْجَبُ كَيْفَ اسْتَلَمَ الرُّكْنَا ؟
وَكَيْفَ تَسَوَّرَ الشُّوكَ ؟ وَكَيْفَ تَلَقَّى الْغُصْنَا ؟

• • •

عَلَى خَدِّكَ خَمْرُ صِبَاةٍ أَفْرَغَهَا دُتَا
رَحِيقٌ مِنْ جَنَى الْفَيْثَةِ لَا يَنْضَبُ أَوْ يَنْفَى
وَفِي نَهْدِكَ طِلْسَمَانِ فِي حَلِّهِمَا افْتِنَا
إِلَى كَتَمِهِمَا الْمَبُودِ بَاتَ يُعَالِجُ الرَّدْنَا

• • •

أَغَارُ ، أَغَارُ إِنَّ قَبْلَ هَذَا الْفَغْرِ أَوْ ثَنَى
وَلَفَ النَّهْدَ فِي لَيْنٍ وَضَمَّ الْجَسَدَ اللَّدْنَا
فَإِنَّ لَصُورِهِ قَلْبًا وَإِنْ لَحْمِهِ جَمْنَا
يَصِيدُ الْمَوْجَةَ الْعَذْرَا مِنْ أَغْوَارِهَا وَهْنَا !

• • •

وَكَمْ مِنْ لَيْلَةٍ لَمَّا دَعَاهُ الشُّوقُ وَاسْتَدْنَى
جَا الْجَبَّارُ بَيْنَ يَدَيْكَ طِفْلًا يَشْتَكِي الْغَبْنَا
أَرَادَ ، فَلَمْ يَنْلُ ثَغْرًا وَرَامَ ، فَلَمْ يُصِبْ حِضْنَا
حَوَّتْكَ ذِرَاعُهُ رَسْمًا وَأَنْتِ حَوَيْتِيهِ فِتْنَا !

عَصَبَتْ هَوَاهُ فَاسْتَضَرَى كَأَن بَصِصْدِرِهِ جُنَا
مَضَى بِالنَّظْمَةِ الرَّعْنَاءِ يَطْوِي السَّهْلَ وَالْحَزْنَ
يَشِيرُ اللَّيْلَ أَحْقَاداً وَصَدَرَ سَحَابِهِ ضَيْغَتَا
وَعَادَ الطِّفْلُ جَبَّاراً يَهْزُ صِرَاعُهُ الْكُوفَا

• • •

فَرُدِّي الشَّرْفَةَ الْحَمْرَا ءَ دُونَ الْمَخْدَعِ الْأَمْسَى
وَصَوْنِي الْحَسَنَ مِنْ ثَوْرَةٍ هَذَا الْعَاشِقِ الْمُضْنَى
مَخَافَةَ أَنْ يَظُنَّ النَّاسُ فِي مُخْدَعِكَ الظَّنَا
فَكَمْ أَقْلَقَتْ مِنْ لَيْلٍ ! وَكَمْ مِنْ قَمَرٍ جُنَا

• كاس النخيام

رباعيات النخيام آية من مثاليات الشعر الخالد المتسم
بالرقة والعظمة ، والنخيام من أولئك الشعراء الذين
حاولوا استكناه أسرار الكون ، واستشراش
المجهول بالقلب المشبوب ، والحن المرهف ،
والروح الطامح المتوثب ، والخيال المرح المتفلسف ،
والعقل الذكي المتأمل ، ولكن القصور الانساني
رده من بلوغ متناه ، فأشعره بالألم ، وأورثه
الحسرة ، فاندفع إلى نشدان المنة في الخمر والمرأة
ليبتل بهما عن عبزه ويأسه . وقد صدحت هذه
الرباعيات في نفس الشاعر ، فكتب قصيدة ،
الكأس ، استلها بوصف الشرق الجميل المستيقظ
على صباح اللديكة ، وتقريره الطيور ، متأثراً
بالمغنى الأول من قصيدة النخيام ، مناقشاً في بعض
ما عرض له من آرائه .

● هانفُ الفجرِ الذي راعَ النجومُ
وأطارَ الليلَ عن آفاقها
لم يَزَلْ يُضْري بنا بنتَ الكرومِ
ويثيرُ الوجدَ في عشاقها

● صَيْدَحُ جُنَّ غَرَامًا بِالسَّحَرِ
أَنْطَقَتْهُ لَهْفَةُ الرُّوحِ الْمَشُوقِ
مَوْثِقُ الْقَلْبِ ، وَمَيْعَادُ النَّظَرِ
مَهْرَجَانُ النُّورِ فِي عُرْسِ الشُّرُوقِ

● فَرَحُ الْجَنَّةِ فِي أُلْحَانِهِ
وَصِدَائِهِ فِي التَّحَابِ الْعَابِرِ
أَرْسَلَ السَّحَرِ عَلَى أَلْوَانِهِ
مَنْ فَمٍ شَادٍ ، وَقَلْبٍ شَاعِرِ

● يَا لَهُ صَوْتًا مِنَ الْمَاضِي الْبَعِيدِ
رَائِعَ الْإِيقَاعِ فَتَانَ التَّغْمِ
جَدَدَ الْأَشْوَاقِ بِاللَّحْنِ الْجَدِيدِ
وَهُوَ كَالدُّنْيَا عَرِيقٌ فِي الْقِدَمِ

● كَمْ عَيُونٍ نَقَضَتْ أَحْلَامَهَا
حِينَ نَادَى ، غَيْرَ حُلْمٍ وَاحِدِ
سَلَسَتْ فِيهِ الْمُنَى أَنْفَامَهَا
وَهِيَ تَشْدُو بِالرَّحِيقِ الْخَالِدِ

● كلِّمَّا لَأَلَا فِي الشَّرْقِ السَّنَا
دَقَّتِ الْبَابَ الْأَكُفَّ النَّاحِلَهُ
أَيْهَا الْخَمَارُ ! قُمْ وَافْتَحْ لَنَا
وَاسْقِنَا ، قَبْلَ وَحِيلِ الْقَافِلَةِ

● خَمْرُهُ الْعِشَاقِ لَا زَالَتْ ، وَلَا
جَفَّ مِنْ يَنْبُوعِهَا نَهْرُ الْحَيَاةِ
نَضَبَتْ ، فِي قَدَحِ الْعَمْرِ ، الطَّلَا
وَهِيَ فِي الْأَرْوَاحِ تَسْتَهْوِي الشَّقَاةَ !

● كَمْ شَمْسٍ عَيَّرَتْ هَذَا الْفَضَاءَ
وَأَلُوفٍ مِنْ بُدُورٍ وَنَجْمٍ
وَالثَّرَى بَيْنَ رَيْسٍ وَشِئَاءِ
ضَاحِكُ النُّوَارِ وَهَاجُ الْكُرُومِ

● كُلَّ عَنُقُودٍ دُمُوعٌ جَمَدَتْ
وَقُلُوبٌ فَنَيْتُ فِيهَا شِعَاعَا
مَا احْتَوَاهَا الْعَجْرُ إِلَّا اتَّقَدَّتْ
جَمْرَةً تَذْكُرُ حَنِينًا وَالتَّبَاعَا

● لو أصابت ريشتها وثبتت
بِجَنَاحَيْنِ مِنَ الشَّوقِ الْقَدِيمِ
فاعذِرِ الكأسَ إذا ما اضطربت
حَبَباً يَخْفِقُ فِي كَفِّ النَّدِيمِ

● أيتها الخالدُ في الدنيا غراماً
أينَ نيسابورُ ، والروضُ الأنيقُ ؟
أينَ معشوقكَ لإبريقاً وجاماً ؟
هل حطمتَ الكأسَ ؟ أم جفَّ الرحيقُ

● هذه الكرمةُ والوادي الظليلُ
مثلما كانا ، وهذا الببلُ
حاضرٌ أشبهُ بالماضي الجميلُ
لو يُغَنِّيهِ المَغَنِّي الأولُ

● أليدُ البيضاءُ في كلِّ الفصونِ
زهرةٌ تَنْدَى ، ونورٌ يُشْرِقُ
والثرى من نَفَسِ الرُّوحِ الحنونِ
مهجةٌ تَهْوُو ، وقلبٌ يَخْفِقُ

● كم تشهيت الحبيبَ المحبينا
لو سقى مثواكَ بالكأسِ الصبيبُ
وتمنيتَ ، وما أحلى المنسى
خطواتٍ منه ، والمثوى قريب

● أترى أعطيتَه سِرَ الخلودِ؟
أم حيوتَ الحسنِ سلطاناً يدومُ
عجياً ، تُخطيءُ أسرارَ الوجودِ
أيها الحاسبُ أعمارَ النجومِ !

● شقةُ الكأسِ التي أنطقَها
لم تدعُ للسائلِ الصّادي جواباً
حُجُبٌ عن ناظري مزقتها
فرايتُ العيشَ برقاً وسراباً

● ولستُ الخافقَ الحيّ المنى
طينةً تبكي بكفّ الجابلِ
تشتهي الرشفةَ مما علّنا
وهي ملأى تحت ثغري الناهلِ

● نسيَّ الأَنخابَ من تَهوى وأَمسى
مثلما أَمِيتَ يَسْتَقِي الغَمَامَا
واشتكتَ رَقَّتَهُ في الأرضِ يُبْسَا
وغدا الإبريقُ والكأسُ حطامَا

● لا ،، فَا زالا ، ولا زال الحبيبُ
أيها المقعمُ بالحَبِّ الوجودَا
إنَّ من غَنِيَّتْ بالأَمْسِ القريبُ
مَنَحَتَهُ رَبَّهُ الشَّعْرُ الخُلُودَا

● مرَّ بي طيفُكَا ذاتَ مَسَاءُ
وأنا ما بينَ أحلامي وكأسي
إسْتَدَّتْ بي أَطْيَافُ الخَفَاءُ
وتغرَّبْتُ عن الدنيا بنفسي

● صَحْتُ بالليلِ إلى أنْ أَشْفَقَا
فَلْيَبْقَ نَجْمُكَ .. وَلْيَتَأَ السَّحَرُ
جَدَّدَ العشاقُ فيكَ الملتقى
وَحَلَاَ الهمسُ على ضوءِ القَمَرِ

● فَاَدْخُلَا بَيْنَ ضِيَاءٍ وَغَمَامٍ
حَاقَّةٍ الْأَقْدَارِ وَاللَّيْلِ الْقَدِيمِ
مَجْلِسًا يَهْوِي بِهِ رُوحُ الْغَرَامِ
كُلَّ نَجْمٍ فِيهِ سَاقٍ وَنَدِيمٍ

● وَأَنهَلَا مِنْ سَتَلِ التَّوَرِ الْمَلَابِ
خَمْرَةٌ لَيْسَ لَهَا مِنْ عَاصِرٍ
قَتْنِيْعَ الصَّوْفِي مِنْهَا بِالْحَبَابِ
وَهِيَ تَهْلُ بِكَأْسِ الشَّاعِرِ

● فَارَوِ ، يَا شَاعِرُ ، عَنْ إِشْرَاقِهَا
إِنَّمَا كَأْسُكَ نَوْرٌ وَصَفَاءُ
كَيْفَ طَالَعَتْ عَلَى آفَاقِهَا
رَوْعَةَ الْغَيْبِ وَأَسْرَارَ السَّمَاءِ ؟

● كَيْفَ أَبْصَرْتَ الْجَمَالَ الْمَشْرِقَا
بَصَرَ الْفَانِينَ فِي حُبِّ الْإِلَهِ
وَفَتَحْتَ الْأَبَدَ الْمُتَغَلَّقَا
عَنْ ضَمِيرِ الْكَوْنِ أَوْ سِرِّ الْحَيَاةِ ؟

● أَيْرُوحَانِيَّةِ الشَّرْقِ العَرِيقُ
أَمْ يُوْهِيمِيَّةِ الفَنِّ الطَّلِيقُ
سَبَّحْتَ رُوحَكَ فِي الكَوْنِ السَّحِيقُ
حَيْثُ لَا يَسْمَعُ طَافٍ لِغَرِيقُ !

● حَيْثُ أَبْصَرْتَ الذِّي لَمْ تُبْصِرِ
أَعْيُنٌ مَرَّتْ بِهَذَا الْعَالَمِ
ذَلِكَ سِرَّ الشَّاعِرِ الْمُسْتَهْزِرِ
وَقُتُونِ الْفَيْلَسُوفِ الْعَالِمِ

● ذَلِكَ سِرَّ النِّعَمِ الْمُرْسَلِ
وَالصَّفَاءِ السَّلْسَلِ الْمَطْرَدِ
رُوحُ شَادٍ فَنِيَتْ فِي الْأَزَلِ
وَتَحَدَّتْ شَهْوَةٌ الْمُشْتَقِدِ

● صَرَخَتْ أَلَامُهُ فِي كُوبِهِ
فَهَوَى بِأَرُ مِنْ أَلَامِهِ
لِنَمَا الْبَعْثُ الَّذِي تَشْدُو بِهِ
بِقِظَّةِ الْمَجْرُوعِ فِي أَحْلَامِهِ !

● إنما البعثُ المرجى للورى
غايةُ الحى التي لا تُعَمَدُ
إنما تُبعثُ في هذا الثرى
بعض ما يُقطفُ أو ما يُحصَدُ

● حسبها تعزيةً أنا سَنَحِيَا
في غَدٍ ، مثلَ حياةِ الزَّهْرِ
وسنطوي الأبدَ المجهولَ طيَا
جَدَدَ الأَطْيَافِ ، شَتَى الصُّوَرِ

● حسبها تعزيةً أنْ نَحْلُمَا
بأناشيدِ الصَّبَاحِ المتظَرِّ
ونشقَّ الأرضَ عن وجهِ السَّما
حيثُ نورُ الشمسِ أو ضوءُ القمرِ

● ربما جَدَدَ أو هاجَ لنا
نبأاً أو قصةً مِنْ حُبِّنا
نَرُوحُ ورقاءَ أرتتْ حَوْلَنَا
أوشجى قُبْرَةٍ مَرَّتْ بِنَا

● أو خُطّي لِلقَتَيْنِ فِي فجرِ الصبا
 • أترعَا كَأَسِيهِمَا مِن ذَوِيهِ
 أو صَدَى رَاحٍ عَلَى تلكَ الرَبَى
 صَبَّ فِي النَّايِ أَغَانِي حُبِّهِ

● حُلْمٌ مَثَلَتْهُ فِي خَاطِرِي
 فَعَشَقْتُ الخُلْدَ فِي هَذَا الرِّوَاءِ
 أَنْكُرُوهُ ، فَحَكَوْا عَنْ شَاعِرٍ
 جُنَّ بِالْخَمْرِ وَأَغْوَتْهُ النِّسَاءُ

● وَلَقَدْ قَالُوا : شَذُوذٌ مُّغْرِبٌ
 وَأَبَاحِيَّةٌ لَّاهٍ لَا يُفِيقُ
 آهٍ لَوْ يَدْرُونَ مَا يَضْطَرُّ
 بَيْنَ جَنِيكَ مِنَ الحُزْنِ العميقِ

● أَوْ لَا يَغْدُو الخَلِيعَ المَاجِنَا
 مِنْ رَأَى عُقْبَتِي الصَّبَاحِ البَاسِمِ ؟
 وَرَأَى الحَيَّ جَمَادَا سَاكِنَا
 بَعْدَ ذِيكَ الحَرَكَ الدَائِمِ ؟

● أَوْ لَا يُغْرِبُ فِي نَشْوَتِهِ
 شَارِبُ الْغُصَّةِ فِي الْيَوْمِ الْآخِرِ؟
 أَوْ لَا يُمَعِنُ فِي شَهْوَتِهِ
 مُلِّمُ الْجَسَمِ إِلَى الدُّودِ الْحَقِيرِ؟

● قِصَّةُ الزَّهْدِ الَّتِي غَنَتُوا لَهَا
 عَمَلَتَهُمْ بِالْمِرَابِ الْخَادِعِ
 نَشْوَةُ الشَّاعِرِ ، مَا أَجْمَلُهَا
 هِيَ مِفْتَاحُ الْخُلُودِ الضَّائِعِ

● لَوْ أَصَابُوا حِكْمَةً مَا اتَّهَمُوا
 وَبَكَى لَاحِيكَ وَالْمُسْتَهْجِنُ
 فَهَوَ مِنْ دُنْيَاهُمْ لَوْ عَلِمُوا
 عَبَثٌ مُرٌّ ، وَلَهْوٌ مُحْزِنٌ

في الستاء

ذكّرني فقد نيتُ ، ويا
 وارفعني وجهك الجميل أرى
 واسندي رأسك الصغير إلى
 ذلك الطفل ، هدّديه فما
 وامنحي عيني التماس على
 ظمأي قاتلي ، فاحذري
 ثرثري ، واصنعي اللموع ولا
 بي نزوع إلى الخيال وبني
 واعجبي منك ، إن نيت ، وما
 لم أزل أرقب السماء إلى
 موعدنا كان في أصائله
 ربّ ذكرى تُعيدُ لي طربي
 كيف هذا الحياء لم يَدُبِ
 نائري في الضلوع مضطرب
 ثاب من ثورة ومن صخب
 خصلات من شعرك الذهبي
 موردي منك مورد العطب
 تحفلي إن همت بالكذب
 للتمني حين مغرب
 أسفي نافع ولا عجيبي
 أن أطل الشتاء بالسحب
 ضيقة سُدسية العشب

وترهبُ النِيلَ تحتَ زورقينا	وخفوقَ الشراعِ عن كُتُبِ
وظلالَ التَّخِيلِ في شَفَقِ	سَالٍ فوقَ الرِّمَالِ كاللَّهَبِ
كأَسُنَا مترعٌ وليتُنَا	غَادَةٌ من مَضَارِبِ العَرَبِ
ويكِ ! لا تنظري إلى قَدَحِي	نظراتِ الغريبِ ، واقترِبي !
شَفَاكِ النَّدِيَّتَانِ بِهِ	فيهما رُوحُ ذَلِكَ الحَبَّابِ
شَهِدَ المتَّشِي بِخمرهما	أَنَّ هَذَا الرَّحِيقَ من عَنِي !

قبر شاعر

كان الشاعر يستمع لصديقه الاستاذ فؤاد صروف
ذات مساء وهو يقرأ في ديوان (على بساط الريح)
للشاعر اللبناني النابغ فوزي الملوّف الذي توفي في
المهجر الامريكى وهو في الثلاثين من عمره ، وعند
الصباح دفع الشاعر هذه القصيدة إلى صديقه الاستاذ
صروف .

رَفَّتْ عَلَيْهِ مَوْرَقَاتُ الْغُصُونِ وَحَقَّقَهُ الْعُشْبُ بِنَوَارِهِ
ذَلِكَ قَبْرٌ لَمْ تَشِدْهُ الْمَنُونُ بَلْ شَادَهُ الشَّعْرُ بِأَثَارِهِ
أَقَامَهُ مِنْ لَبَنَاتِ الْفَنُونِ وَزَانَهُ الْمَجْدُ بِأَحْجَارِهِ
أَلْقَى بِهِ الشَّاعِرُ عِبَاءَ الشَّجُونِ وَأَوْدَعَ الْقَلْبَ بِأَمْرَارِهِ

* * *

وَجَاوَرَتْهُ نَخْلَةٌ بِاسْقَفِهِ تَجَسَّمُ فِي الْوَادِي إِلَى جَنْبِهِ
كَأَنَّهَا الثَّالِكَةُ الْوَامِقَةُ تَقْضِي مَدَى الْعُمُرِ إِلَى قُرْبِهِ
تَنْ فِيهَا النِّسْمَةُ الْخَافِقَةُ كَأَنَّمَا تَخْفِقُ عَنْ قَلْبِهِ
وَتُرْسَلُ الْأَغْنِيَّةُ الشَّائِقَةُ قِمْرِيَّةٌ ظَلَّتْ عَلَى حَبِّهِ

* * *

ويُقبلُ الفجرُ الرقيقُ الإهابُ
 كأنما ينشُدُ تحتَ الترابِ
 إستلَّ منها الموتُ ذاكَ الشهابِ
 يظلُّ يهفو فوقَ تلكَ الشعابِ
 يحنو على القبرِ بأضواءهِ
 لؤلؤةٌ تُزري بلألأه
 غيرَ شعاعٍ ، في الدجى ، تائه
 يطوفُ باليتبوعِ من مائه

ويذهبُ النورُ ويأتي الظلامُ
 حيرى ، تحومُ الليلَ كالمستهامِ
 تبحثُ عن نجمٍ بتلكَ الرجامِ
 أخ لها في الأرضِ ودَّ المقامِ
 وتبزغُ الأنجمُ في نسقه
 أسهرهُ الثائرُ من شوقه
 هوت به الأقدارُ عن أفقه
 وآثر الغربَ على شرقه

ويطلقُ الطيرُ نشيدَ الصباحِ
 يمدُّ فوقَ القبرِ منهُ الجناحِ
 أفضى إلى الراقدِ فيهِ وباحِ
 فمن قوافيهِ استمدَّ التواخِ
 بنغمةٍ تصدرُ عن حُزنه
 ويرسلُ المنقارَ في ركنه
 بأنهُ الملهَمُ من فتنه
 ومن أغانيهِ صدى لحنه

وحين تمضي نسماتُ الخريفِ
 ويقبلُ الليلُ الدجى المخيفِ
 هنالك لا غصنٌ عليهِ وريفِ
 يظلُّ الأرضَ الظلامُ الكثيفِ
 وتملأُ الأرضَ رياحُ الشتاءِ
 فلا ترى نجماً ينيرُ السماءِ
 يهفو ، ولا طيرٌ يثيرُ الغناءِ
 كأنما تُسمي بوادي الفناءِ

يا شاعراً ما جمعتني به
لكنته الشرقُ وفي حبه
سكبت من شجوك في قلبه
فودَّ أن لو نمت في تربيته
كواكبُ الليلِ وشمسُ النهارِ
ينأى بنا الشوقُ وتدنو الديارُ
ومن مآقيكَ الدموعُ الغزارُ
ليشفيَ النفسَ بهذا الجوارِ

• • •

صَوَّرَ لي القبرَ الذي تنزل
فجئت للقبرِ بما يجملُ
قلْ لي، بحقِّ الموت ، ما يفعلُ
وهل وراءَ الموت ما مجهلُ
تَخَيَّلُ الشعرُ ووحى الشعورُ
من صُورِ الدنيا الفتون الغرورُ
بالشاعرِ الموتُ وهذي القبورُ؟
من عالمِ الرجى ويومِ الشورُ؟

• • •

قد راعني موثُكُ ، يا شاعري
وهزني ما فاضَ من خاطرِ
ونفثاتُ القَلَمِ الساحرِ
ووقفه بالكوكبِ الحائرِ
في ميعه العمرِ وفجرِ الشَّبَابِ
كانَ يتابعَ البيانَ العِذابِ
في جوبِكِ الأفقَ وطَيَّ السحابِ
رأى بساطَ الريحِ يدنو فَهَبِ

• • •

لكنتهُ شعركَ لما يَزَلُ
شِعْرٌ كَصَوْبِ الغيثِ أتى نزلُ
وعلمَ الطيرَ الهوى والغزلُ
وَعَنَّتِ الريحُ به في الجَبَلِ
يُرَدِّدُ الكونُ أناشيدهُ
أرقصَ في الروضِ أُماليدهُ
فأسمعَ الزهرَ أغاريدَهُ
فحركتُ منه جلاييدهُ

• • •

يا قبرُ لم تُبصرْكَ عيني ولا	رأتكَ إلّا في ثنايا الخيال
ملأت بالروّع فؤاداً خلا	إلّا من الحبّ ونور الجمال
أوجيت لي سرّ الردى فأنجلى	عن عيني الشكّ وليل الضلال
غداً ستطوي القلب أبدي البلى	ويقنصُ النجم عقابُ الليال

* * *

وهكذا تمضي ليالي الحياه	والقبرُ ما زال على حاله
دنيا من الوهم ودهرٌ تراه	يغرر القلب بآماله
يسخر من مبتسمات الشفاه	وجامد الدمع وسّالَه
دهرٌ على العالم دارت رحاه	فلم تدع رسماً لأطلاله

قلبي

كالنجم في خفق وفي ومض
متفرداً بعوالم التدم

حيران ، يتبع حيرة الأرض
ومصارع الأيـام والأـمم

. . .

مستوحشاً في الأفق متفرداً
وكأنه في سمر الشهب

هذا الزحام حياه احتشدا
هو عنه نائم جيد مغترب

. . .

مترنجاً كالعاشقِ الثميلِ
 ريانَ من بهجٍ ومن حزنِ
 نشوانٍ من ألمٍ ومن أملٍ
 مستهزئاً بالكونِ والزمنِ

• • •

تلكَ السماءُ على جوانبهِ
 بحرُ الحياةِ الفائِرُ الزبدِ
 كمَ راحَ يلتمسُ التّرارَ بهِ
 هيمانَ بينَ شواطئِ الأبدِ

• • •

تهفو على الأمواجِ صورتهُ
 وشعاعُهُ اللَّمَّاحُ في الغورِ
 فذتَ إلى الأعماقِ نظرتهُ
 فإذا الحياةُ جليّةُ السرِّ

• • •

وعمرَ بالأحداثِ مبتسماً
 كالشمسِ حينَ يلفّها الغيمُ
 زادتهُ علماً بالذي علماً
 دنيا تناهى عندها الوهمُ

• • •

يَلْتَمِسُ الرَوَائِعَ مِنْ حَقَائِقِهَا
فَإِذَا السَّعَادَةُ تَوَّأَمُ الْجَهَنَّمَ

هَتَّسَفَ الْمُحَدِّقُ فِي مَشَارِقِهَا
ذَهَبَ النَّهَارُ فَرِيصةَ اللَّيْلِ

• • •

يَا قَلْبُ : مِثْلُ التَّجَمُّدِ فِي قَلْبِ
وَالنَّاسُ حَوْلَكَ لَا يُحْتَوِنَا

لَوْلَا اخْتِلَافُ النُّورِ وَالْغَسَقِ
مَرَرُوا بِأَفْقِكَ لَا يُطْلَتُونَا

• • •

فَاصْفَحْ إِذَا غَمَطُوكَ إِدْرَاكَ
وَإِذَا كَرَّرَ قُصُورَ الْأَحْمِيَّةِ

أَتُرِيدُهُمْ ، يَا قَلْبُ ، أَمْلاكَ
كَلَّا... وَمَا هُمْ بِالنَّبِيِّينَا

• • •

هَمْ عَالَمٌ فِي غَيْبِهِ يَمْضِي
مُسْتَفْرَقاً فِي الْحَمَاءِ الدُّنْيَا

نَزَلُوا قَرَارَةً هُنَا الْأَرْضِ
وَحَلَّتْ أَنْتَ الْقِمَّةَ الْعُلْيَا

• • •

عُبَّادُ أَوْهَامٍ وَمَا عَبَدُوا
إِلَّا حَقِيرَ مُنَى وَغَايَاتِ
وَمُنَاكَ لَيْسَ يَحْدُهَا الْأَبَدُ
دُنْيَا وَرَاءَ اللَّانِهَائِيَّاتِ

• • •

وَلَاكَ الْحَيَاةُ دُنَى وَأَكْوَانُ
عَزَّتْ مَعَارِجُهَا عَلَى الرَّاقِي
نَحْمِيهَا وَتَبِيدُ أَزْمَانُ
وَشَابُهَا الْمُتَجَدِّدُ الْبَاقِي

• • •

يَا قَلْبُ : كَمْ مِنْ رَائِعِ الْخَلْقِ
أَلْفَاكَ فِي بَحْرِ مِنَ الرَّغْبِ
كَمْ عُدْتُ مِنْهُ بِقَبْلَةِ الْفَلَكِ
وَصَرَخْتُ وَحَدَّكَ فِيهِ ، يَا قَلْبِي !

• • •

وَمَضَيْتَ تَضَرَّبُ فِي غِيَاهِمِهِ
وَتَرَدَّ عَنْكَ الْمَائِجُ الصَّخِيَا
تَرْقُبُ الْبُرْقَ الْمَطِيفَ بِهِ
وَتَسَائِلُ الْأَتْسَاءَ وَالسَّحْبَا

• • •

وخفتَ تحتَ دُجَاهُ من وَجَلٍ
كالطيرِ تحتَ الخنجرِ الصَلَتِ

وعرفتَ بينَ اليأسِ والأملِ
صحوَ الحياةِ ، وسكرةَ الموتِ

• • •

يا قلبُ : عندك أيُّ أمرارٍ
ما زِلْنِ في نَشْرِ وفي طيِّ

يا ثورَةَ مشبويه النَّارِ
أفلقتَ جِسمَ الكائنِ الحيِّ

• • •

حَمَلْتَهُ العباءَ الذي فَرَقْتَ
منهُ الجبالُ وأشفقتَ رَهَبًا

وأثرتُ منهُ الرُّوحَ فانطلقتَ
نحوَ الحميمِ وتأكَلُ اللَّهَبَا

• • •

وملأتَ سِفْرَ المجدِ من عَجَبٍ
وخلقتَ أبطالاً من العدمِ

وعلى حديثِكَ في قَسَمِ الحِقَبِ
سِمَةَ الخلودِ وقمحةُ التِّدَمِ

• • •

كم من عجائب فيك للبشر
أخذتهم من الفجاءات
متنبئاً بالغيب والقدر
وعجيباً تلك النبوءات

• • •

وعجبت منك ومن إياك في
أسر الجمال وريقة الحب
وتكلمت المتكبر الصليفي
عن ذلّة المقهور في الحرب

• • •

يا حُرّ، كيف قبلت شريعته
وقنعت منه بزاد مأسور
أثرت في الأغلال طلعتَه
وأبيت منه فيك مهجور

• • •

فإذا جفأك الهاجر النامي
وقسا عليك المشفق الخدب
فاضت بدمعك قسورة الكاس
وهفت بكفك وهي تضطرب

• • •

وفزعت للأحلام والذكر
تبكي وتُشدُّ رجعة الأمل

ووددت لو حكمت في القدر
لتعيد سيرتها من الرمل

• • •

وهيئت نارا ذات إغاض
فبسطت كفك نحوها فزعا

مرت بعينيك لمحمة الماضي
فوثبت تُمْنِيكَ بارقا لَمعا

• • •

وصحوت من وهمهم ومن خبل
فإذا جراحك كلهن دم

لجئت عليك مرارة الفشل
ومشى يحزر وتينك^(١) الألم

• • •

(١) الوتين : حرق في القلب يجري منه الدم إلى المروق كلها .

والأرضُ ضاقَ فضاؤها الرّحْبُ
وخلّتْ فلا أهملٌ ولا سَكَنُ

حالَ المَوى وتفرّقَ الصّحبُ
وبقيتَ وحيدك أنتَ والزّمنُ !

• • •

وصرّختَ حينَ أجَنكَ الليلُ
متمرداً تَجتاحُكَ النّارُ

وبدا صراعُكَ أنتَ والعقلُ
ولأنتما بحرٌ وإعصارُ

• • •

ما بينَ سَكَمِكما وحربِكما
كونَ بَيِّنٍ ، ويخفي كَوْنُ

وبنيتما الدّنيا ، وحسبُكما
دنيا يقيمُ بناءَها الفنُ

الكرمية الأولى

بِاللهِ مِنْ أَنْبَاكَ بِاللَّوْنِ وَالطَّعْمِ
وَمَا جَنَنْتُ كَقَفَاكَ يَا غَارِسَ الْكَرْمِ ؟

• • •

أَدَمُ أُمُّ حَوَاءَ أَغْرَاكَ بِالْغَرَسِ
يَا شَارِبَ الصَّهْبَاءِ عَلَاً بِلَا كَأْسِ ؟

• • •

لَوْ شَرِبْنَا مِنْهَا مَا نَسِيَا الْعَهْدَ
أَوْ حَدَّثْنَا عَنْهَا مَا هَجَرَا الْخُلْدَ

• • •

صَهْبَاءُ مَا كَانَتْ مِنْ غَرَسِ إِبْلِيسِ
بَلْ كَرَمَةٌ زَانَتْ خَلَقَ الْفَرَادِيسِ

• • •

تَسْمُو بِهَا الْأَرْوَاحُ عَنْ عَالَمِ الْإِثْمِ
شَفَاقَةُ الْأَقْدَاخِ فِي رَقَّةِ الْحُلْمِ

• • •

الكأس والقيثار يا ربّة الحُسن
يا ربّة الأشعار غنّي بها غنّي

غنّي بها رُوحاً علويّة الوَمَن
لو أدركت نُوحاً عشنا بلا أرض

عشنا كأحلام في خاطر الأَكوان
في عالم سام لا يعرف الأحزان

هاتي اسقيني هاتي من دثها المختوم
أنسى بها الآتي من عمري المحتوم

ليالي كليوبتره

كَتَبْتُ الى الشاعر تقول :

« قرأت لك عن ليلة النيل والموج ، وهو يروي حلم ليلة
من ليالي كليوبتره ، فهلا وصفت لنا ليلة من تلك الليالي ،
وهل لنا بصورة حلم من أحلامها ، .

فإلى صاحبة تلك الإثارة الرائعة إهداء هذه القصيدة :

• • •

كليوبترا ! أي حُلُمٍ مِن لياليك الحسانِ
طافَ بالموجِ فغَنَى ، وغَنَى الشَّاطِئَانِ
وَهَفَاكِلَ قَوَادٍ ، وشَدَاكِلَ لِسَانِ :
هذهِ فاتنةُ الدُّنْيَا وحِسناءُ الزَّمانِ

بُعِثَتْ في زورقٍ مُسْتَلْهِمٍ من كلِّ فنٍّ
مَرِحَ المجدافُ يَخْتَالُ بِحُورَاءَ تُغَنِّي

يا جيبِي ، هذه ليلةُ حُبِّي
آه لو شاركتني أفراحَ قَلْبِي

نبأة كالكأسِ دارتْ بينَ عُشّاقٍ سُكّارى
سَبَقَتْ كُلَّ جَنّاحٍ في سماءِ النّيلِ طارا
تحملُ الفتنةَ ، والفرحةَ ، والوجدَ المُثّارا
حلوةٌ صافيةٌ اللّحنِ كأحلامِ العذارى

حُلُمٌ عذراءٌ دعاهما حبّها ذاتِ مساءٍ
فَتَقَتَتْ بِشراعٍ مِنْ خيالِ الشعراءِ

يا حبيبي ، هذه ليلةُ حُبّي
آه لو شاركتني أفراحَ قَلْبِي !

وتَجَلّى الزورقُ الصاعدُ نشوانَ بِمَيدٍ
يَتَهَدّأهُ على الموجِ نَوائِي عِيْدٍ
المُجَادِفُ بِأَيْدِيهِمْ ، هتافٌ ، ونشيدُ
ومُصَلِّونَ لَهُمْ في النهرِ مُحْرابٌ عَتِيدُ

سَحَرَتْهُمْ رَوْعةُ اللَّيْلِ فَهُمْ خَلَقُوا جَدِيدُ
كَلِمَ رَبِّ يَغْنّني وللهُ يَسْتَعِيدُ

يا حبيبي ، هذه ليلةُ حُبّي
آه لو شاركتني أفراحَ قَلْبِي !

إصدحي ، أيتها الأرواحُ ، باللحن البديعِ
إمرحي ، ياراقصات الضوء ، بالموج الخليعِ
قبلي ، تحت شراعي ، حُلْمَ الفنّ الرفيعِ
زورقاً بين ضفافِ النيلِ في ليلِ الربيعِ

رتحنه موجةٌ تلعبُ في ضوءِ النجومِ
وتنادي بشعاعِ راقصٍ فوق الغيومِ

يا حبيبي ، هذه ليلةٌ حبّتي
آه لو شاركتني أفراحَ قلّبي !

لبنّا خمراً وأشواقٌ تُغثّي حولنا
وشراعٌ سابحٌ في النورِ يرعى ظِلّنا
كانَ في الليلِ سُكّارى ، وأفاقوا قبلنا
ليتهم قد عَرَفُوا الحبَّ فباتوا مثلنا

كلّما غرّدَ كأسٌ شربوا الخمرةَ لنا
يا حبيبي ، كلّ ما في الليلِ روحٌ يتغنّى

هاكِ كأسِي ، إنها ليلةٌ حبّتي
آه لو شاركتني أفراحَ قلّبي !

يا ضفاف النيل بالله ويا خضر الروابي
هل رأيت على النهر في غضر الإهاب
أسر الجبهة كالخمرة في النور المذاب
ساجداً في زورق من صنع أحلام الشباب؟

إن يكن مرّ وحياً من بعيدٍ أو قريبٍ
فصفيه ، وأعيدي وصفه ، فهو حبيبي

يا حبيبي ، هذه ليلة حُبِّي
آه لو شاركتني أفراح قلبي !

أنت يا من عُدت بالذكرى وأحلام الليالي
يا ابنة النهر الذي غناه أربابُ الخيالِ
وتمت فيهِ لو تسبح ربّاتُ الجمالِ
موجهُ الشادي عشيقُ النور ، معبودُ الظلالِ

لم يزل يروي ، وتصني للروايات الدهورُ
والضفافُ الخضر سكرى ، والسنى كأسٌ تدورُ

حلُمٌ لم تروِه ليلة حُبِّ
فاذكريه ، واسمعي أفراح قلبي !

ليلة عيد الميلاد

ديسمبر عام ١٩٤٣

إسمعي ، أبتئها الروحُ ! أفي الكونِ غِناءٌ ؟
وانظري !.. هلْ في نواحي الأرضِ اللَّيلُ ضياءٌ ؟
لا تُراعي إنْ يكنْ قَصَرَ عَنْكَ البُشْراءُ
فالنواقيسُ التي حَيْتُكَ ، أشجارها القَصْواءُ
أَلْتَجَى رَجْعُ صَدَاها ، والأَمْسى ، والبرُحاءُ
والتراتيلُ مِنْ البَيْعَةِ نَوْحٌ وَبُكَاءُ
رَدَدْتَنَ الثَّكَالِي ، واليتامى الشَّهْداءُ
والمصابيحُ التي كانَ بها يُزْهَى المساءُ
خَنَقَتْهَا قَبْضَةُ الشَّرِّ فَا فِيهَا ذَمَاءٌ ^(١)
صبغوها بسوادٍ فهي والليلُ مِواءُ
مَأْنَمٌ لِلنُّورِ قَامَ الْوَيْلُ فِيهِ ، والشقاءُ
تَحْتَ لَيْلٍ مَا لَهُ بَدْءٌ ، ولا مِنْهُ انْتِهَاءُ

(١) الذمء : بقية الروح أو النفس الأخير .

أيها المبعوث ، لا ضنّت برُجْعاكَ السماءُ
أنظرِ الأرضَ ... فهل في الأرضِ حُبٌّ وإخاءُ ؟
نسيّ القسومُ وصاياكَ ، وضلّوا ، وأساءوا
وكما باعوكَ ، يا منقذُ ، بيعَ الأبرياءُ

. . .

ليلةَ الميسلادِ ، والدنيا : دُمُوعٌ ، ودِماءُ
في ربوعٍ كانَ فيها لكِ بالسّلمِ ازدهاءُ
باسمِهِ يَشْدُو المغنّونَ ، ويشدو الشعراءُ
أين ولّتْ هذه الفرحةُ ؟ أم أين الصّفاءُ
لَمْ تصافحكِ مِنَ الأطفالِ أحلامٌ وِضاءُ
رقدوا ، غيرَ عيونٍ ربيعٍ منهنّ الفضاءُ
ترقبُ الآباءُ ، هلْ عادوا ؟ وهل حانَ اللقاءُ ؟
بين أبدي أمّهاتٍ ، يثنّ ، واللّيلُ جفاءُ
في طوايا النفسِ يبيكين ، وقد عزّزَ الرجاءُ !
ويحهم ، أين تُراهم ، هؤلاء الأشقياءُ ؟
هم وراءَ الليلِ ، أجسادُ ، وأرواحُ هَبَاءُ
ووجوهٌ رَسَمَ الرعبُ عليها ما يشاءُ
خسّدوا في مأزقِ الموتِ ، وما منه نَجاءُ

بين مسوحٍ منُ معسِرٍ يتوقَّاهُ الفناءُ
 وجبالٍ من رُكامِ الثلجِ يُرسيها الشتاءُ
 وحديدٍ طائرٍ يحذَرُ مسراهُ الهبواءُ
 وعجيبٌ ! فيمَ للموتِ يساقُ النساءُ ؟
 في سبيلِ الخبزِ ؟ والخبزُ اكتسابٌ ورِضاءُ !
 في سبيلِ الحقِّ ؟ والحقُّ لدى القومِ طلاءُ !
 في سبيلِ المجدِّ ؟ والمجدُّ من البغيِ براءُ !
 أو في المجزرةِ الكبرى ، تنالُ المجدَّ شاءُ ؟
 كذبِ الباغي ، والسيفِ بكفّيه متضاءُ
 وخداعُ كلِّ ما قالَ ، وزورٌ ، وافستراءُ

• • •

أيها الشرق الذي خصَّتهُ بالروحِ السماءُ
 هذه الروح التي شيد بكفّيتها البناءُ
 والتي من نورها العالمُ يُجَلَّى ويضاءُ
 يا أبا الحكمةِ ، لا هانَ عليك الحكماءُ !
 نادِ « أوربّا » فقدَ يتنفَّسُها منك النداءُ :
 حانتِ الساعةُ ، يا أختاهُ ، أم حقَّ الجزاءُ ؟
 دنتِ بالقوَّةِ حتى صرَّعتكِ الكبرياءُ

أرقصي في النار ، أنت اليوم النار غداً
 واشربي في حانة الشيطان ما قاص الإناء
 حاقة الموت فيها من دم القتل انتشاء
 نادمي من شئت فيها ، فالمنايا الندماء
 وارفعي الكأس ، وغنّي ، وعلى الدنيا العفاء ؟

* * *

يا قوياً لم يهن يوماً عليه الضعفاء
 وضعيفاً ، واسمه ، يفرّغ منه الأقوياء
 وأنا المسلم ، لا يجحد عني الأنبياء
 أنت في القرآن : حب ، وجمال ، وتقواء
 عجب فديتك المثلى ! وفي القول عزاء !
 أهذا العالم الشرير ؟ قد ضاع الفداء

المدينة الباسلة

الدفاع عن الأرض الأم أسمى ما يتغنى به الشعراء وروح
ما يخلده الفن ، وإذا ذكرنا قصة حصار
(ستالينجراد) والدفاع عنها ، فقد عرضنا لبطولة
عجيبة فريدة ، وبسالة فاذرة فذة ، لم تبلغ معركة
في هذه الحرب ، مبلغها من المجد والخطر ، فقد
ظل جيشان عظيمان جباران يتصارعان داخل
أسوارها في كل طريق وكل منزل ، وكل طابق
دار ، وظلت المدينة الباسلة بين الدمار والخراب
أكثر من ستة أشهر حتى فني جيش بأسره ، بعد
صراع دموي لم يرو له التاريخ مثيلا .

فلا بدع إذا قرن الشاعر حصار هذه المدينة الباسلة
ودفاع حماها بحصار « طروادة » وما سجله التاريخ
من بطولة الذين خاضوا ملاحمتها الدامية التي تفتى بها
الشاعر اليوناني العظيم « هوميرو » في إلياذته الخالدة .

طَلَعُوا جَابِرَةً عَلَيْكَ ، وَثَارُوا
وَوَقَفَتْ أَنْتِ ، وَرُوحُكَ الْجَبَّارُ
عَصَفُوا بِبَابِكَ ، فَاسْتَبِيحْ ، فَلَمْ يَكُنْ
إِلَّا جَهَنَّمُ هَاجَتَهَا الإِعْصَارُ
حَرْبٌ إِذَا ذُكِرَتْ وَتَمَائِعُ يَوْمِهَا
شَابَ الْحَدِيدُ ، لِيَهْوَهَا ، وَالتَّارُ

لو قيلَ أبطالُ العصورِ فمنهُمُ
لحماتيكِ الإعظامُ والإكبارُ

أو عادَ «هُومِرُ» وسِحْرُ غنائِهِ
ورَأَى ملاحِمَهُمْ وكيفَ تُسَارُ

وهُمُ حُمَاةُ مدينةٍ مَحْصُورَةٍ
دُكَّتْ على حُرَاسِهَا الأسوارُ

نَسِيَ الَّذِي غَنَّاهُ فِي «طُرُودَةٍ»
وشدا بِهِمْ ، وترنَّمَ القِيسَارُ

كم من «أَخِيلٍ» فيهِمْ ، لكنَّه
رُدَّ الْمُغِيرُ بِهِ ، وفُكَّ حِصَارُ

لم تَجِرْ مَلَحَمَةٌ بِوصفِ كِفَاحِهِ
لكنْ جَرَّتْ بِدُمَائِهِ الْأَنْهَارُ

نَادَتْهُ مِنْ خَلْفِ الشَّوْاطِي أُمَّةٌ
هُوَ عَنْ حِمَايَا الذَّائِدِ الْمِغْوَارُ

إِنْ بَسَّالُوا عَنْهُ ، فَقَارِسُ حَلْبَةٍ
لم يَخْلُ مِنْ وَثْبَاتِهِ مِضْمَارُ

أَوْ يَقْرَأُوا تَارِيخَهُ ، فَصَحِيفَةٌ
إِمضَاؤُهُ فِيهَا عَلَى وَقْخَارُ

أَوْ يَحْثُوا عَنْ قَبْرِهِ ، فَمَكَائُهُ
فِيهَا يُظِلُّ الْمَشْبُ وَالْأَزْهَارُ

فِيهَا يُغْطِي الثَّلَجُ تَحْتَ رُكَامِهِ
فِيهَا تَعْمُرِي الرِّيحُ وَالْأَمْطَارُ

هُوَ مُهْجَةٌ فَتَنِيَتْ بِأَرْضٍ مَعَادِهَا
لَيْتَسَمَّ غَرْسٌ أَوْ يَطِيبَ ثِمَارُ

هُوَ مَوْجَةٌ ذَابَتْ بِبَحْرِ وَجُودِهَا
كَيْمَا يَثُورَ بِرُوحِهَا التِّيَّارُ

فِي شَاطِئِهِ وَقَفَ الْمَدُودُ لِإِزَاءِهِ
يَبْنِي الْعُبُورَ وَدُونَهُ أَشْبَارُ

مَا زَالَ يَدْفَعُ عَنْهُ كُلَّ كَيْسَةٍ
حَتَّى تَلَاقَى الْجَحْفَلُ الْجَرَارُ

وَهَوَىٰ فِي شَفَتَيْهِ بِسْمَةَ ظَافِرٍ
أَوْدَى ، وَتَمَّ عَلَى يَدَيْهِ الثَّارُ

يُزْهِتِي بِهِ تَحْتَ الْحَدِيدِ وَبِأَمِيرِهِ
رَأْسٌ يَكْلُلُ مَفْرَقَتَيْهِ الْغَارُ

يَا رَبَّةَ الْأَبْطَالِ : لَا هَانَ الْحُمَى
وَسَلِمْتَ أَنْتِ ، وَقَوْمُكَ الْأَحْرَارُ

أَقُولُ أَبْنَاءُ الْوَعَى أَمْ جِنَّةٌ ؟
وَأَقُولُ آلِإِلَهِةٍ ، أَمْ الْأَقْدَارُ ؟

بِسْتَنْقِذُوكُنْكَ مِنْ بَوَائِنِ كَامِسِيرٍ
مَا جَتَ بِهِ الْأَجْنَامُ وَالْأَغْوَارُ

مُتَرَبِّصِ السَّطَوَاتِ تَخْتَبِئُ الرُّبَى
وَتَقِرُّ مِنْ طُرُقَاتِهِ الْأَشْجَارُ

قَهَرَ الطَّبِيعَةَ صَيَّفَهَا وَشِئَاءَهَا
حَتَّى أَتَاهُ شِئَاؤُكَ الْقَهَّارُ

مَجْدَ الْمَدَائِنِ وَالْقُرَى ! إِنَّ الَّذِي
أَبْدَعْتَهُ ، فِيهِ الْعُقُولُ تَحَارُ

عَجَباً ! أَنْتِ مَدِينَةٌ مَنْحُورَةٌ
أَمْ عَالَمٌ حَاطَتْ بِهِ الْأَسْرَارُ ؟

طُرُقٌ مُحِيرَةٌ يَتَضِلُّ وَيَهْتَدِي
فِيهَا الْكُفَاءُ ، وَلَيْسَ ثَمَّ قَرَارُ

عَزَّتْ عَلَى قَدَمِ الْعَدُوِّ كَأَنَّهَا
مِنْ زَيْتِيقٍ صِيغَتْ بِهَا الْأَحْجَارُ

وَمَنَازِلٌ مَشْبُوبَةٌ ، وَكَأَنَّهَا
لِلنَّجْنِ فِي وَادِي اللَّظْطَى أَوْكَارُ

وَتَرَى زَبَانِيَّةَ الْجَحِيمِ بِيَابِهَا
ضَاقَتْ بِهِمْ غُرُفٌ ، وَنَاءَ جِدَارُ

يَتَصَارِعُونَ بِأَذْرُعٍ مَخْضُوبَةٍ
وَالسَّقْفُ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ يَنْهَارُ

يَتَنَازَعُونَ بِهَا الطَّبَاقَ خَرَابًا
دَمِيئٌ عَلَى أَنْفَاضِهَا الْأَطْفَارُ

مَا زِلْتُ صَامِدَةً لَهُمْ حَتَّى إِذَا
سَهَتِ الْعُقُولُ ، وَزَاغَتِ الْأَبْصَارُ

وَتَقَبَّضَ الْمُسْتَقْتِيلُونَ ، وَعَرَبَدَتِ
أَيْدِي الرَّمَاةِ ، وَعَرَدَ الْبَتَّارُ

وَتَقَوَّضَ الْحِصْنُ الْمُنِيعُ ، ولم يكن
إلا جِدَارٌ يَحْتَوِيهِ دَمَارُ
وَقَسَا عَلَيْكَ الْمُرْجِفُونَ وَحَدَّثُوا :
أَنْ لَيْسَ تَمْضِي لَيْلَةً وَنَهَارُ
أَطْبَقَتْ كَالْتَسْرِ الْمُحَلَّقِ ، مَا لَهُمْ
مِنْهُ ، وَلَا مِنْ مِخْلَبَيْهِ فِرَارُ
وَتَقَرَّرَ سَنَكَ قُلُوبُهُمْ فَتَرْتَحُوا
رُعْبًا ، وَأَنْتِ الْخَمْرُ وَالْخُمَارُ
وَحَبَّتْ مَدَافِعُهُمْ وَذَابَ حَدِيدُهُمْ
وَالْتَلَجُ يَعْجَبُ وَاللَّظَى الْمَسْوَارُ

• • •

يَا فِتْنَةَ « الْفُلُوجَا » تَحِيَّةَ شَاعِرٍ
رَقَّتْ لَهُ فِي شَدْوِهِ الْأَشْمَارُ
مَلَأَحُ وَاوَدَى التَّيْلَ إِلَّا أَنَّهُ
أَغْرَثَهُ بِالتَّيْبَةِ السَّحِيقِ بِحَارُ
أَبْدَأُ يُطَوِّفُ حَائِرًا بِشِرَاحِهِ
يَرْمِي بِهِ أَفُقًا ، وَتَقْذِفُ دَارُ

لَئِنِّي رَفَعْتُ بِكُمْ مِثَالاً رَائِعاً
يُومًا إِلَيْهِ ، فِي الْعُلَى ، وَيُشَارُ

لشبابٍ مِصْرَ وَهُمْ بُنَاةُ حَيَاتِهَا
وَحُمَاتُهَا إِنَّ حَاقَتْ الْأَخْطَارُ

وَيَمِثِلُ مَا قَدَّمْتُمْو وَبَدَلْتُمْو
تَغْلُو الدِّيَارُ وَتَرْخُصُ الْأَعْمَارُ

هَٰذِي مَدِيَّتْكُمْ ، وَذَاكَ صِرَاعُهَا ،
رَمَزٌ لِّكُلِّ بَطُولَةٍ وَشِعَارُ

جَيْشُكُمْ بِكُلِّ عَجِيبةٍ لَمْ تَحْتَفِلْ
يَوْمًا بِمِثْلِ حَدِيثِهَا الْأَمْصَارُ

تَتَحَدَّثُ الدُّنْيَا بِهَا وَبِصَنَعِكُمْ
وَتُحَدِّثُ الْأَجِيَالُ وَالْأَدَهَارُ

أَحْقِيقَةُ فِي الْكَوْنِ أَمْ أَسْطُورَةٌ
هَٰذَا الصِّرَاعُ الْخَالِدُ الْجَبَّارُ ؟

مأساة رجل

نظم الشاعر هذه القصيدة عقب وفاة توفيق نسيم
باشا ، وكان في نيته أن يطويها عن النشر لما
تضسته من الالتفاتات الخاصة بحياة الفقيد .

ماذا تركتَ بعالم الأحياءِ
وأخلتَ من حبٍّ ومن بغضاءِ
لكَ بعد موتكَ ذكرياتٌ حيَّةٌ
جِوَابُةُ الأشباح والأصداءِ
هتكتَ حجابَ الصمتِ عنكَ وربما
هتكتَ غشاءَ المقلبة العمياءِ
فرأتُ غماييلَ وادعٍ متواضعٍ
في صورةٍ من رقعةٍ وحياءِ
مطمئنٍ النظراتِ إلّا أنها
تفادى لكامنٍ الأهواءِ

مفترساتٍ في سَكِينَةٍ قَانَصٍ
لم يَخْلُ من حَذِرٍ وفِرطٍ دِهَاءِ

شَيْخٌ أَطْلَ على الشَّاءِ وقلْبُهُ
مَتَوَقَّدٌ كَالْجَمْرَةِ الحَمْرَاءِ

مَرَّ الرِّفَاقُ بِهِ ، فَشَيَّعَ رُكْبَهُمْ
وَأَقَامَ فَرْدًا في المَكَانِ النَّائِي

وطوى الحَيَاةَ كدُوحَةٍ شَرْقِيَّةٍ
أَمْسَتْ غَرِيبةً تَرْبِسُهُ وِسمَاءِ

لَبَسَتْ جَلَالَ وَجَاهِهَا وَتَرَفَعَتْ
بِالصَّمْتِ عن لَغْوٍ وعن ضَوْضَاءِ

لم تَتَرَلِ الأَطْيَارُ فيءَ ظِلَالِهَا ،
أَوْ تَبْنِي عُشًّا ، أَوْ تَحُمُّ بِفَنَاءِ

حَتَّى إِذَا عَرَى الخَرِيفُ غُصُونَهَا
مِنْ وَشْيِ تِلْكَ الحَلَاةِ الخُضْرَاءِ

عَبَّرَتْ بِهَا صَدَاحَةً في سَجْعِهَا
لُغَةً المَوَى وَرَطَانَةَ الغُرْبَاءِ

وارحمتما للنسر يخفق قلبه
بصبايصة القمرية البيضاء

هي لئمة القبس الأخير وقد خبا
نجم المساء ورعشة الأضواء

وتوثب الروح الحبيس وقد شدا
ثملاً بحر الليلة القمر

وجناية الحسن الغرير إذا رمى
فشريق دمع ، أو غريق دماء

• • •

ومهاجر ضاقت به أوطانه
وتأثرت غصاف الطرداء

لم تنه شيخوخة مكدودة
دون السقار ولا صقيع شتاء

متطلب حق الحياة لخافق
أسمى مهيض كرامة وإباء

من كان في أمس يسوس أمورهم
ضئتوا عليه بفرحة الطلقاء

يقضونَ باسمِ المالِ فيه كأنما
ضَيَّنُوا المَصْرَ مَصَادِرَ الإِثْرَاءِ

هَلَا قَضَوْا لِمَقَاصِفٍ وَمَصَارِفٍ
مَغْفُورَةٌ ، مِنْهُومَةُ الْأَحْشَاءِ

أَكَلْتُ دَمَ الْفَلَاحِ ثُمَّ تَكَفَّلْتُ
بِحَصَادِ حَنْظَلَتِهِ وَجِلْدِ الشَّاءِ

حَبَّ بَلُوتَ بِهِ الْعَذَابَ وَمِثْلُهُ
مِيقَةُ السِّيَاسَةِ وَهِيَ شَرْهُ بِلَامٍ

عَصَفَتْ بِأَحْلَامِ الرِّجَالِ وَسَقَفَتْ
رَأْيَ اللَّيْبِ ، وَمَنْطَقَ الْحُكَمَاءِ

كَمْ فَوْقَ سَاحِلِهَا خُطِيَ مَطْمُومَةٌ
كَانَتْ سَبِيلَ هِدَايَةٍ وَرَجَاءِ

وَمِيقَةُ مَهْجُورَةٍ ، مَحْطُومَةٌ ،
جَمَلْتُ لَهَا الْبَشْرَى طَيُورُ الْمَاءِ

أَيْمَنَ اللِّوَاءُ ؟ وَرَبِّهِ ؟ وَجَمَاعَةُ
كَانُوا طَلِيعَةَ مُوَكَّبِ الشَّهَادَةِ ؟

وأخو يراعٍ في الصفوفِ مدافعٌ
بيديّ حواريّ ، وصدر فدائي ؟

لم يُصَفِّوا حتى ببعضِ حجارةٍ
خرضاءَ مائلةٍ لعينِ الرائي !

ومضوا ، فما وجدوا كفاءَ صَنِيعِهِمْ
تمثالَ حبٍّ ، أو مثالَ وفاءٍ

تأبى الياصمُ غيرَ لونِ طباعِها
وتريدُ غيرَ طابعِ الأشياءِ !!

قالوا : أحبّ الإنكليزَ وزادهمُ
وُدَّ الحميمِ وموثقِ القرناءِ

هاقد أتى اليومُ الذي صاروا به
أوفى الدعاةِ وأكرمَ الحلفاءِ

يَتَنَبَّأُ نغاضِبُ من بغاضِبِهِمْ ولا
نأبى رعايتَهُمْ على الضراءِ

رأيٌ أخِذَتْ به وليسَ بعائبٍ
نعمَ الرجالِ ماخذُ الآراءِ

لكن سكت ، فقل إنك عاجز
عن ردة عادية ودفع بلاء

صمت نحر فيه كل محدث
والصمت بعض خلائق الكرماء

في عالم ينسي الحليم وقاره
ويري البنين عداوة الآباء

وترى التوائم فيه بين عتبة
متافرات طبيعة ورواء

جهد الكرام به افتراء مباسم
وتكلف في القول والإصغاء

صور عرف لبابها ولجاءها
فكأنما خلقت بغير لجاء

قد كنت تخلص لي الوداد فهاكه
شراً بصون مودة الخلاء

يحد الرجال به على حسناتهم
مدحي ، وعن هنواتهم إغصائي

فاصعدْ لربِّكَ فهو أعدلُ حاكمٍ
وهو الكفيلُ برحمتهِ وجزاءِ

وتلقَ من حكم الزمانِ وعدله
ما شاءَ من نقدٍ ومن إطاءِ

مخبر مقيتة

شاعَ في جوه الخيالُ ورف السـ
حُسنُ والتحرُّ والهوى والمراحُ
ونسَمٌ معطرٌ خفقت فيـ
سـ قلوبُ ، ورفرت أرواحُ
ومنى كلُّهنَّ أجنحةً تهبـ
و ، ودنيا بها يدفُّ جناحُ
وَمِنْ الزَّهرِ حولها حلقاتُ
طابَ منها الثلثا ورقَ النُفَساحُ
حَمَلَتْ كُلِّ باقيةٍ دمعَ مفتـ
ونٍ كما تعملُ الندى الأدواحُ
وهيَ في ميعه الصبا يزدهيها
ضجركَ لا تملكه ومزاحُ

وغناءً كأنَّ قُمْرِيَّةً سَكَنَ
 ي بِالْحَائِثَةِ تَشِيْعُ الرِّاحُ
 أَخْلَصْتُ وَدَّهَا الْمَرَايَا فَرَاخْتُ
 تَمَلَّتْ فِثْرَقُ الْأَوْضَاحُ
 كَشَفْتُ عَنْ جَمَالِهَا كُلَّ خَافٍ
 وَأَبَاحْتُ لَهَا مَا لَا يَبَاحُ
 مَعْبُدٌ لِلْجَمَالِ ، وَالْحَرُ ، وَالْفَتَى
 سَتَ ، يُغْدِي لِقُدْسِيهِ وَيُزَاحُ
 نَامَ فِي بَابِهِ الْغَزِيرُ (كَيُورِي -
 د) ، وَلَكِنْ فِي كَفِّهِ الْمَفْتَاحُ
 إِنَّ يَنْمُ فَالْحَيَاةُ شَدُوْ وَلَهُوْ
 أَوْ بُنْتَةُ فَأَدْمَعُ وَجَرَا حُ !!

• • •

دَخَلْتُ بِي إِلَيْهِ ذَاتَ مَاءٍ
 حَيْثُ لَا ضَجَّةٌ وَلَا أَشْبَاحُ
 لَمْ تَكُنْ قَبْلُ بِالرَّفِيقَيْنِ ، لَكِنْ
 هِيَ دُنْيَا تُتَبَّحُ مَا لَا يُتَبَّحُ

وَجَلَسْنَا يَهْفُو السَّكُونُ عَلَيْنَا
وَيُرِينَا وَجْهَنَا الْمُبَاحُ
هَتَفَتْ بِي : تُرَاكَ مِنْ أَنْتَ ، يَا صَا
ح ؟ قَلْتُ الْمَذْبُ الْمَتَّاحُ
شَاعِرُ الْحُبِّ وَالْجَمَالِ ، فَقَالَتْ :
مَا عَلَيْهِ إِذَا أَحَبَّ جُنَّاحُ
وَاحْتَوَى رَأْسِي الْحَزْبِ بِنَ ذُرَاعَا
هَا ، وَمَرَّتْ عَلَى جِيْفِي رَاحُ
وَرَأْتُ صُفْرَةَ الْأَسَى فِي شَفَاهِ
أَحْرَقَتْهَا الْأَنْفَاسُ وَالْأَقْدَاحُ
فَمَضَتْ فِي عَتَابِهَا : كَيْفَ لَمْ تَدُ
رِ بِمَا بَرَّحْتَ بِكَ الْأَنْرَاحُ ؟
إِنْ أَسَانَا إِلَيْكَ فَالْيَوْمَ يَحْزِي —
لَكَ بِمَا ذُقْتَهُ رَضَى وَسَمَاحُ
وَلَكِ اللَّيْلَةُ الَّتِي جَمَعَتْنَا
فَاغْتَنِمْنَاهَا حَتَّى يُلَوِّحَ الصَّبَاحُ 11

• • •

قلتُ حبي من الربيع شذاهُ
 ولمينِّي زهرهُ اللّـمّاحُ
 نحنُ طيرُ الخيال ، والحنُ روضُ ،
 كلنا فيه بلبلٌ صداحُ
 فتبيّت في هواه منا قلوبُ
 وأصابنا خلودها الأرواحُ ! !

مصير الزبان

الكابتن ماكيج جونس ، ديان حاملة الطائرات
كارجيس التي أفرقتها غواصة ألمانية .

يا قاهر الموت كم للنفس أسرار ؟
ذاك الحديد لها ، واستخذت النار
وأشفق البحر منها ، وهو طاغية
عات على ضربات الصخر ، جبار
حواك أحلوة مثلّى ، ونضحية ،
لم تحوها سير ، أو ترو أخبار
رمالك في جنبات البسم مُحترَب
خافي المقاتل ، عند الرّوع فسرار
ترصدتك مراميهِ ولو وقعت
عليه حيناك لم تنقذه أقدار

يَدْبَ فِي مَسْجِحِ الْحَيْتَانِ مُتَسَرِّباً
وَالْغَوْرُ دَاجٍ ، وَصَدْرُ الْبَحْرِ مَرَّارُ

كَدُودَةِ الْأَرْضِ نُورُ الشَّمْسِ يَقْتُلُهَا
وَكَمْ بِهَا قُتِلَتْ فِي الرُّوضِ أَزْهَارُ

هَوَى بِكَ الْفُلُكُ إِلَّا هَامَةً رُفِعَتْ
لَهَا مِنَ الْمَجْدِ إِعْظَامٌ وَإِكْبَارُ

وَاسْتَقْبَلَ الْبَحْرُ صَدْرًا حِينَ لَامَهُ
كَادَتْ عَلَيْهِ جِبَالُ الْمَوْجِ تَنْهَارُ

وَعَابَ كُلَّ مَشِيدٍ ، غَيْرَ قُبْعَةٍ
ذَكَرَى مِنَ الشَّرَفِ الْعَالِي وَتَذْكَارُ

أَلْقَيْتَهَا ، فَتَلَقَّى الْمَوْجُ مَعْقِدَهَا
كَمَا تَلَقَّى جَيْنُ الْفَاتِحِ الْغَارُ

وَلَوْ يَرُدُّ زَمَانُ الْمَعْجَزَاتِ بِهَا
لَانْشَقَّ بَحْرٌ لَهَا ، وَارْتَدَّتْ نَيْتَارُ

كَأَنَّمَا خُطِبَةٌ رَاعَتْ مَقَاطِعُهَا ،
لَهَا الْعَوَالِمُ سَمَاعٌ وَنُظَارُ

تقولُ : لا كانَ لي ربٌّ ولا هَتَمْتُ
بذكره الحربُ ، إنَّ لم يؤخذ الثَّارُ

يا ابنَ البحار وليدًا في مسابحها
وبافماً يؤثِّرُ الجُلَى ويختارُ

ما عالمُ الماء ؟ ياربَّانُ ، صفهُ لنا ،
فما تحيطُ به في الوهم أفكارُ !

وما حياةُ النقي فيه ؟ أنليةٌ
وراحةٌ ؟ أم فُجاءاتٌ وأخطارُ ؟

إذا السفينةُ في أمواجه رقصتْ
على أهاليج غناهنَّ إعصارُ

وأشجَّتِ السَّحْبَ موسيقاهُ ، فاعتقتْ
وأمدلتْ من خدور الشَّهب أمتارُ

وأنتَ ترنو وراءَ الأفق مبتسماً
كما رَمَّا نازحٌ لاحَ لهُ الدَّارُ

غرقانَ في حُلُمٍ عَذْبٍ تُسلِّلهُ
من ذروة الليل أنواءٌ وأمطارُ

يا عاشقَ البحر ، حَدِّثْ عن مفاتنه
كم في لياليه العشاق أسمارُ

ما ليلةُ الصَّيْف فيه ؟ ما روايتها ؟
فالصَّيْفُ خمرٌ ، والحانٌ ، وأشعارُ

إذا النسائمُ من آفاقِه انحدرتْ
وَضَوَاتُ من كُوى الظلماتِ أنوارُ

وأقبلتْ عارياتٍ من غلاتِها
عرائسُ من بناتِ الجنِّ أبكارُ

شغلُ الربابنةِ السارينَ من قِدمِ
تُجلى بهنَّ عشيَّاتٍ وأسحارُ

يُمرعنَ كأسكَ من خمرٍ مُحتَقَةٍ
ألبحرُ كهفُها ، والدهرُ خمارُ

وأنتِ عنهنَّ مشغولٌ بجماريةِ
كأنَّ أجراسَها في الأذن قيثارُ

صوتُ الحبيبةِ قد فاضتْ خوالجُها
ورَتَحَتْها من الأشواقِ أسفارُ

والهَفَّ قلبك لما اندكَّ شامخُها
 والنوءُ مصطرعٌ والموجُ هدارُ
 بُوغيتٌ بالقدر المكتوب فانسرحتْ
 عيناكِ تقرأ ، والأمواجُ أسطارُ
 نزلتما البحرَ قبراً ، حين ضمكما
 رقتْ عليه من المرجان أشجارُ
 نامَ الحبيبان في مشواه واتسدا
 جنباً بجنب ، فلا ذلَّ ولا عارُ !!

. . .

منصارعٌ للفدائين يعشقُها
 مستقلون وراءَ البحر أحرارُ
 منيةٌ كحياةٍ ، كلما ذُكِرتْ
 تجددتْ لك في الأجيال أعمارُ
 هي الفخارُ لِشعبٍ من خلائقيه
 خلقَ الرجال إذا حاجتهُ أخطارُ
 له البحارُ بما اختارتْ شواطئها
 وما أجنَّتهُ خُلجانٌ وأغوارُ

رواقُ مَجْدٍ على جُدْرانه رُفِعَتْ
للخالدينَ أمانيلٌ وآثارُ
دخلتَ من بابه ، واجتَرْتَ ساحته ،
ومِرتَ فيه على آثارٍ مَنْ ساروا
بتيهٍ باسمِكَ في أقدامه نُصِبَ
رخامُهُ الدهرُ ، والتاريخُ حَفَّارُ

من قارة سيلا قارة
طابقين نيا في طيقه الى الاندن

أشباحُ جنّ فوقَ صدرِ الماءِ
تَهْفُؤُ بأجنحةٍ منَ الظلماءِ ؟
أم تلكَ عُقْبَانُ السماءِ وتَبَنّ من
قُننِ الجبالِ على الخِصَمِ النَّائِي ؟
لا ، بل سفينُ لُحْنٍ تحتَ لواءِ
لِمْنِ السفينِ تُرى ، وأي لواءِ
ومَن الفسى الجبارُ تحتَ شراعها
متربصاً بالموجِ والأنواءِ
يُعَلِي بقبضتهِ حمائلَ سيفه
ويَضُمُّ ، تحتَ الليلِ ، فضلَ رداءِ
ويُنِيلُ ضوءَ النّجْمِ عاليِ جهةِ
من وسم « إفريقيا » السمراءِ

ذَهَبٌ يَبْزُقُ السَّيِّ من ذَوِيهِ
مَسَحَتْ مُحَيَّاهُ يَدُ الصَّحَرَاءِ

لَوْنٌ جَلَّتْ فِيهِ الصَّحَارَى سَحَرَهَا
تَحْتَ النُّجُومِ الْفُرَّ ، وَالْأَنْدَاءِ

وَسَمَاءٍ بَحْرٍ مَا تَطْلُغُ مَوْجُهُ
مِنْ قَبْلِ لَابِنِ الْوَاحِدَةِ الْعُذْرَاءِ

بَحْرٌ ، أَسَاطِيرُ الْخِيَالِ شَطُوطُهُ
وَمَسَابِحُ الْإِلَهَامِ ، وَالْإِيحَاءِ

وَمَدَائِنُ سَحَرِيَّةٍ شَارَفَتْهُ
بَنَاجِلُهَا ، وَضَافِيهَا الْخُضْرَاءِ

وَمَعَابِدُ شَمٍّ ، وَآلِهَةٌ عَلَى
سُفُنِ ذَوَاهِبٍ بَيْنَهُنَّ جَوَائِي

أَبْطَالُ دِيُونَانٍ عَلَى أَمْوَاجِهِ
يَطْرُقُونَ كُلَّ مَفَازَةٍ وَقَضَاءِ

يَتَجَاذِبُونَ الْغَارَ تَحْتَ سَمَائِهِ
يَتَنَاشِدُونَ مَلَا حِمَّ الشَّعَرَاءِ

ما زالَ يرمي « الرّومَ » وهو سليلهمُ
ويُبدِلُ من « قرطاجة » الغلباءِ

حتى طَلَعَتْ بِهِ فَكُنْتَ حَدِيثَهُ
عَجَباً ! وأَيُّ عَجَائِبِ الْأَنْبَاءِ !

ويسائلونَ بِكَ الْبُرُوقَ لِتَوَامِعِ
والموجَ في الإزْبَادِ والإرْغَاءِ

من عِلْمِ الْبُدُوي نَشَرَ شَرَايِهِ !
وَهَدَاهُ لِلإِبْجَارِ والإِرْسَاءِ !

أَيْنَ الْفَقَارُ مِنَ الْبَحَارِ ، وَأَيْنَ مِينُ
جِينَ الْجِبَالِ عِرَائِسُ الدَّامَاءِ

بِابْنِ الْقَبَابِ الْحُمْرِ وَيَحْكُ أَمَنْ رَمَى
بِكَ فَوْقَ هَذِي اللَّجَّةِ الزَّرْقَاءِ ؟

تَغْزُو بِعَيْنِكَ الْفَفْصَاءَ وَخَلَقَ لَهُ
أَفْتَى مِنَ الْأَحْلَامِ وَالْأَضْوَاءِ

جُزُرٌ مَنُورَةٌ الثُّغُورُ كَأَنَّهَا
قَطَرَاتُ ضُوءٍ فِي حَفَافِ إِنْاءِ

والشرقُ ، من بُعدٍ ، حقيقةُ عالمٍ

والغربُ ، من قُربٍ ، خيالةُ رائي
ضحِكَتْ بصفحةِ المُنى وتراقصتْ

أطيانُ هذي الجنةِ الخضراءِ

وَوَثَبَتْ فوقَ صخورها وتكلمتْ
كفأكَ قلباً ثائرَ الأهواءِ

فكأنما لكَ في ذُرأها موعِدٌ
ضربَتْهُ أُنْدلسِيَّةُ اللقاءِ !

ووقفتَ والفتيانُ حولكَ ، وانْبَرتْ
لكَ صيحةُ مرهوبةِ الأصداءِ :

هذي الجزيرةُ ، إنْ جهِلْتُمْ أمرَها ،
أنتمُ بها رهطٌ من الغُرباءِ

أبحرُ خلفي ، والمعدوُّ لِزائِي
ضاعَ الطريقُ إلى السفينِ ورائِي ! !

. . . وتلفتوا فإذا الخضمَّ سحابةُ
حمراءُ مُطَبَّقةٌ على الأرجاءِ

قد أحرقَ الرِّبَّانُ كُلَّ سَفِينَةٍ
 من خَلْفِهِ إِلَّا سُورَاعَ رَجَاءِ
 ألقى عليه الفجرُ خَيْطَ أَشْعَةٍ
 بيضاءَ فوقَ الصَّخْرَةِ الشَّمَاءِ
 وأتى النهارُ وسارَ فيه « طارق »
 بيني لِمُلْكِ الشَّرْقِ أَيَّ بِنَاءِ
 حتى إذا عَبَرَتْ لِيَالِ طَوَفَانِ
 أحلامُهُ بِالْبَحْرِ ذَاتَ مَسَاءِ
 تَرعى على الأفقِ المُرْصَعِ قَرِيبَةً
 أعْظِمُ بِهَا تَلْعَزُو مِنْ مِينَاءِ
 مَدَّ المَاءُ لَهَا على خُلْجَانِهَا
 ظِلًّا ، فَنَامَتْ فوقَ صَدْرِ المَاءِ !

موت الشاعر

في رثاء صديقه الشاعر النابغة
محمد عبد المعطي المشري .

شعراء الشباب ، خروا عن الأيك
في شادٍ غضبيٍّ بمراحية
مات في ثغره النشيد وجئت
خمرة الملهمين في أقداحية
ضيفة النيل ، وهي بعض مغايب
، صحت تسأل الربى عن صداحية
أين منها صدهاء في ذروة الفج
ر ، وهمس الأنداء حول جناحية
بوغيت بالصباح أخرس إلا
جهشة الشعر أو شحي نواحية

نبا جاءني ، فأسلمَ عقلي
لفضلالٍ هدّئته بافتضاحه

لو رماه قسّمُ القضاءِ بسمي
خلّته بعضَ لهوهِ ومزاحه

فلسفتك الحياة ، يا حاملَ المصبا
ح ، والأفق مائجٌ بصباحه

صيفُ لنا صرعةَ الدُّبَالِ وماذا
قد أصابَ الحكيمَ في مصباحه

شاطئٌ فوقَ صدره يفهقُ المو
جُ ، وتهوي الصخورُ تحتَ رياحه

ضلّ في جُنحٍ ليله زورقي الطا
في ، وضاعَ المجدافُ من ملاحه

جزّفته أنت ، في خُطى العاشقِ الباس
سم ، يهفو الحنينُ ملءَ وشاحه

قسّم ، فقد أقبلَ الشتاءُ وأومت
سنبلاتُ الوادي إلى أشباحه

أَلَهُ مِنْ هُتَافِكَ الْعَذْبِ دَاعٍ
 يُنْطِقُ الْوَاجِمَاتِ مِنْ أَدْوَاغِهِ ؟
 عَبَّرَ النَّهْرَ وَالنَّخِيلَ إِلَى أَنْ
 جَاءَ مَثْوَى رَقَدَتَ فِي صَفَاحِهِ
 حَمَلَ الْمَهْدَ عَنْ قُلُوبِ الْحِزَانِي
 فَدَعَا الْمَعُولَاتِ مِنْ أَرْوَاحِهِ
 الثَّلَاثُونَ لَمْ تَكُنْ عَمْرَكَ السَّاءِ
 دِرَ فِي فَتْنَةِ الصَّبَا وَمَرَاكِهِ
 لَهَا خَفَقَةُ الْفَوَادِ ، وَسَهْدُ الْعَمَلِ
 سَيْنِ ، فِي حَوْمَةِ الْعُلَا وَكِفَاحِهِ
 إِنَّهَا قِصَّةُ الصَّدِيقِ ، وَمَا
 هُوَ شَهِيدٌ مَكْتَلِلٌ بِنَجَاحِهِ !

الموسيقى الحياء

كان الشاعر يتردد على « أفنيا » أحد مطاعم
القاهرة الشهيرة بموسيقاها شتاء عام ١٩٣٥ ،
وكانت ترأس الفرقة الموسيقية به حسناء دلمانية ،
تعزف على القيثارة ، وكانت على جانب من الرقة
والجمال ، فلا يخيل لمن يراها أن القدر قد أصابها
في عينها ، فحربها نعمة الإبصار ، فلما وقف
على حقيقة حالها ، أوحى إليه جمالها الجريح
بالقصيدة الآتية :

إذا ما طافَ بالأرضِ شعاعُ الكوكبِ الفضي
إذا ما أتتِ الريحُ وجاشَ البرقُ بالومضِ
إذا ما فتحَ الفجرُ عيونَ الرجسِ الغضِ
بكيَتْ لزهرةٍ تبكي بدمعٍ غيرِ مُرقصِ

• • •

زواها الدهرُ لم تسعدْ منَ الإشراقِ باللمحِ
على جفنينِ ظمآنينِ للأنداءِ والمصْبَحِ
أمهدَ النورِ : ما لليلِ قد لفَكَ في جُنْحِ ؟
أضيءُ في خاطرِ الدنيا ووارِ سنالكِ في جُرْحِ !

• • •

أري الأقدارَ ، يا حسنَاءُ ، مئوى جُرحك الدامي
أريها موضعَ السَّهمِ الذي سدَّدهُ الرامي
أنيلي مشرق الإصباحِ هذا الكوكبَ الظامي
دعيه يوشفُ الأنوارَ من يتبوعها السامي

• • •

وتحتي أدمعَ الفجرِ تُقبَلُ مغربَ الشمسِ
ولا تبكي على يومِكِ أو تأسي على الأمرِ
إليك الكونَ فاشتقي جمالَ الكونِ باللمسِ
خذي الأزهارَ في كفِّك ، فالأشواكُ في نفسي !

• • •

إذا ما أقبلَ الليلُ وشاعَ الصمتُ في الوادي
خذي القيثارةَ واستحي شجونَ صحابه القادي
وهُزِّي النجمَ إشفاقاً لنجمٍ غير وقَّادِ
لعلَّ اللحنَ يستدني شعاعَ الرحمة الهادي !

• • •

إذا ما سقسقَ العصفورُ في أعشاشِهِ الغُصْنِ
وشقَّ الروعَ بالألحانِ من غصنٍ إلى غُصْنِ
أتك خواطري الصدا حةُ الرفافة اللحنِ
تغنيك بأشعاري وترعى عالمَ الحُسنِ !

• • •

إذا ما ذابتِ الأنداءُ فوقَ الورقِ النَّفْثِ
وصَّبَ العطرَ في الأكمامِ إبريقُ منَ التَّجْرِ
دعوتُ عرائسَ الأحلامِ منَ عالمها السَّحري
تُذِيبُ اللحنَ في جفنيك ، والأشجانَ في صدري !

• • •

عرفتِ الحبَّ ، يا حواءُ ، أم ما زال مجهولاً ؟
أنا تحملي قلباً على الأشواقِ مجهولاً ؟
صفيه ، صفيه ، فرحاناً ، وعزوناً ، وعجبولاً !
وكيفَ أحسنَ باللوعةِ عندَ النظرةِ الأولى ؟

• • •

ومنَ آدمكِ المَجُوبِ ؟ أو ما صورةُ القَتَبِ ؟
لقد ألهِمْتَ ، والإلهامُ ، يا حواءُ ، بالقلبِ
هو القلبُ ، هو الحبُّ ، وما الدنيا لدى الحبِّ ؟
سوى المكشوفةِ الأمرارِ والمهتوكةِ الحُجُبِ !

• • •

سلي القيثارةَ بين يديكِ أيَّ ملاحنٍ غنّى
وأيَّ صبايةٍ سألتُ على أوتاره لحناً
حوى الآمالَ ، والآلامَ ، والفرحةَ ، والحُزنَ
حوى الآبَادَ ، والأَكْوَانَ في لَفْظٍ وفي معنى !

• • •

تعالى الحُسْنُ ، يا حَسَناءُ عن إِطراقِ محسورٍ !
أيشكو الليلَ في كونٍ من الأنوارِ مغمورٍ !
وما جِلاءُ من سواهُ إلّا نِوَامَ النّورِ ؟
وما سَمّاهُ إذ ناداهُ غيرَ الأعينِ الحورِ ؟

میلاد شاعر

هَبَطَ الْأَرْضَ كَالشَّمْعِ السَّيِّءِ
بَعْضًا سَاحِرٍ وَقَلْبِ نَبِيٍّ
لِحَقَّةٍ ، مِنْ أَشْعَةِ الرُّوحِ ، حَلَّتْ
فِي تَجَالِيدِ هَيْكَلِ بَشَرِيٍّ
أَلْهَمْتَ أَصْغَرِيهِ مِنْ عَالَمِ الْحِكْمَةِ
سَمَةً وَالتَّوَرِّكَ كُلَّ مَعْنَى مَرِيٍّ
وَحَبَّئْهُ الْبَيَّانَ رِيًّا مِنَ الْحَدِّ
رِي بِهِ لِلْعُقُولِ أَعْذَبُ رِيٍّ
حِينَ مَا شَارَفْتَ بِهِ أَفْئَقَ الْأَرْضِ
ضَرَّ زَهَا الْكُونُ بِالْوَلِيدِ الصَّبِيِّ
وَسَبَى الْكَائِنَاتِ نَوْرُ عَيْتِنَا
ضَاحِكِ الْبِشْرِ عَنْ قَوَادِرِ رُضِيِّ

صَوْرُ الحُسْنِ حُومٌ حَوْلَ مَهْدٍ
حُفَّ بِالْوَرْدِ وَالْعَمَارِ (١) الرُّكْبَى

وعلى ثَرِيرِهِ يُضِيءُ ابْتِسَامٌ
رَفَّ نَوْرًا بِأَرْجَوَانٍ نَدَى

وعلى رَاحِيَتِهِ رِيحَانَةٌ تَدْبِرُ
ي ، وقِيَارَةٌ بِلَحْنٍ شَجِي

فَحَنَّتْ فَوْقَ مَهْدِهِ تَمَلَّى
فَجَرَ مِيلَادٍ ذَلِكَ الْعَبَقُ رِي

وتَسَاءَلْنَ حَيْرَةً : مَلَكٌ جَا
ءَ الْإِنْسَانِي صُورَةَ الْإِنْسِي؟

من تُرَى ذَلِكَ الْوَلِيدُ الَّذِي هـ
شَ لَه الْكُونُ مِنْ جَمَادٍ وَحِي؟

من تُسْرَاهُ؟ فَرَنْ صَوْتٌ هَتُوفٌ
من وراءِ الْحَيَاةِ شَاجِي السُّوِي !

إِنَّ مَا تَشْهَدُونَ مِيلَادُ شَاعِرٍ !

• • •

(١) العمار : الريحان يزین به مجلس الشراب .

كَانَ وَجْهُ الثَّرَى كَوَجْهِ الْمَاءِ
رَائِقَ الْحَسَنِ مُسْتَفِضَ الضِّيَاءِ

حِينَ وَلَّى الدَّجَى وَأَقْبَلَ فَجْرٌ
وَاضِحُ النُّورِ مُشْرِقُ الْأَلَاءِ

بَهَجٌ فِي السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ يُهْدَى
مِنْ غَرْبِ الْخِيَالِ وَالْإِيحَاءِ

صَفَقَتْ عِنْدَهُ الْخُمَائِلُ نَشْوَى
وَشَدَا الطَّيْرُ بَيْنَ عُودٍ وَنَاءِ

مَظْهَرٌ يَهْرُ الْعَيُونَ ، وَسَحَرٌ
هَزَّ قَلْبَ الطَّبِيعَةِ الْعُذْرَاءِ

وَجَلَا مِنْ بَدَائِعِ الْفَنِّ رَوْضاً
نَمَقَتْهُ أَنْامِلُ الْإِغْرَاءِ

مَا الرِّبْعُ الصَّنَاعُ أَوْفَى بَنَاناً
مِنْهُ فِي دِقَّةٍ وَحُسْنِ أَدَاءِ

نَسَقَ الْأَرْضَ زِينَةً وَجَلَّاهَا
قَمَمَاتٍ مِنْ وَجْهِ الْوَضَاءِ

رَبوةٌ عندَ جَدُولٍ ، عندَ رَوْضٍ ،
عندَ غَيْضٍ ، وصخرةٌ عندَ ماءٍ

فَزَهَا الفَجْرَ ما بَلَدَا ، وتَجَلَّى
وازدهى بالوجودِ أيّ ازدهاءٍ

قالَ : لم تُبْدِ لي الطَّيِّبَةَ يوماً
حينَ أَقْبَلْتُ مِثْلَ هَذَا الرِّوَاءِ

لا ، ولم يَسْرِ مِلاءَ عَيْني وأَذْني
مِثْلُ هَذَا السَّيِّ وَهَذَا الْفَنَاءِ

أيّ بُشْرَى لَهَا تَجَمَّلَتِ الْأَرْضُ
ضُوزَافَتْ^(١) فِي فَاتِنَاتِ الْمَرَاثِي ؟

عَلَيْهَا تُبَيَّنَتْ مِنَ الْغَيْبِ أَمْرًا
حَمَلَتْهُ لَهَا نَجْمُومُ الْمَاءِ

قالَ : ماذا أرى ؟ فردَّدَ صَوْتُ
كَصَلْدَى الْوَحْيِ فِي ضَمِيرِ السَّمَاءِ

إِنَّ هَذَا ، يَا فَجْرُ ، مِيلَادُ شَاعِرٍ !

(١) زافت الأرض : نشرت جلالها .

كَانَ فَجْرٌ ، وَكَانَ ثَمَّ صَبَاحُ
فِيهِ لِلْحَسَنِ غُدُوَّةٌ وَرَوَاحُ

بَكَرَتْ لِلرَّيَاضِ فِيهِ عَذَارَى
تَزْدَهِيهُنَّ صَبُوءَةٌ وَمَرَا حُ

حِينَ لَاحَتْ لَهُنَّ رَنٌّ هُتَافٌ
وَعَلَّتْ بِالْأَعْيَاءِ مِنْهُنَّ رَا حُ

قُلْنَ : مَا أَجْمَلَ الصَّبَاحَ فَا حـ
سَلَّ عَلَى الْأَرْضِ مِثْلُ هَذَا صَبَاحُ

فَتَعَالَوْا بِنَا نَغْتِي وَنُلْهِو
فَهَذَا اللَّهُوُ وَالْغَنَاءُ يُتَاحُ

وَهَذَا جَدُّوْلٌ عَلَى صَفْحَتِهِ
يَرْقِصُ الظِّلُّ وَالسَّنَى الْوَضَاحُ

وَعَلَى حَافَتَيْهِ قَامَ يَغْنِيهِ
نَا مِنْ الطَّيْرِ هَاتِفٌ صَدَاحُ

وَقَرَّاشٌ لَهُ مِنَ الزَّهْرِ أَلْوَا
نٌ ، وَمِنْ رَيْقِ الشَّعَاعِ جَنَاحُ

دَفَّ في نشوةٍ يناديه نَوَا
 رٌ وعِطْرٌ مِّنَ الثَّرَى فَوَاحُ
 وهنا رِبْوَةٌ تَلَأَلَا فِيهَا
 خَضِرَةُ العُشْبِ والتَّدَى اللِّمَاحُ
 ونسيمٌ كَأَنَّهُ النِّفَسُ الحَا
 ثِرُ تُصْنِفِي لِمَسِّهِ الأَدْوَا حُ
 مثلَ هذا الصَّبَاحِ لم يَلِدِ الثَّرُ
 قُ ، ولم تَنْجِبِ الشَّمْسُ الوِضَاحُ
 لَكُنَّا بالكَوْنِ أَعْلَامُ مِيلَا
 دِهِ وعَرَسٍ قَامَتْ لَهُ الأَفْرَاحُ
 أَي حُسْنٍ نَرَى ؟ فَرَدَّدَ صَوْتُ
 شَبَّهَ نَجْوَى تُسِيرُهَا أَرْوَاحُ
 إِنَّ هذا الصَّبَاحَ مِيلَادُ شَاعِرٍ !

• • •

وَتَجَلَّى الْمَاءُ فِي ضَوْءِ بَدْرِ
 وَشَفَوفٍ غُرِّ الغُلَّالِ حُمَرِ
 وَسَاءِ تَطْفَرُ وَتَرْسُبُ فِيهَا الدَّ
 حَبُ كَالرَّغْوِ فَوْقَ أَمْوَاجِ بَحْرِ

صَوِّ رَجْمَةً الْمُقَاتِلِ شَتَّى
كَرْؤَى الحَلَمِ أَوْ سَوَانِحِ فِكْرِ

لَا تَرَى النَّفْسَ أَوْ نَحْسَ لَدِيهَا
غَيْرَ شَجْوٍ يَفِضُ مِنْ نَبْعِ مَحْرِ

أَفْقُ الْأَرْضِ لَمْ يَزَلْ فِي حَوَائِجِ
هـِ صَدَى حَائِثٍ بِالْحَانِ طَيْرِ

وَبِأَخْنَاتِهِ يَرْفُ ذَمَاءٌ ،
مِنْ سَتَى الشَّمْسِ ، خَافِقٌ لَمْ يَقْرُ

وَعَلَى شَاطِئِ الْقَدِيرِ وَرُودُ
أَغْمَضَتْ عَيْنَيْهَا لِمَطْلَعِ فَجْرِ

وَسَرَى الْمَاءُ هَادِئاً فِي حَوَائِجِ
هـِ يَغْنَتِي مَا بَيْنَ شَوْكٍ وَصَخْرِ

وَكَانَ النُّجُومُ تَبَاحُ فِيهِ
قَبْلَاتٌ هَقَّتْ بِحَالِمِ ثَغْرِ

وَكَانَ الْوُجُودَ بِحَرٍّ مِنَ النَّوْ
رِ عَلَى أَفْقِهِ الْمَلَائِكُ تُسْرِي

هتفتُ نجمةٌ : أرى الكونَ تبدو
في أسارىره غُصائلُ بشرٍ
وأرى ذلكَ المساءَ يشيرُ الـ
سحرَ والشجوةَ ملءَ عيني وصدري
أقرأنا بليلةِ الوحي والتنبؤ
زليل ؟ أم ليلةِ الهوى والشعرِ ؟
ما لهذا المساءِ يشغفُنَا حُبـ
أ وُورِي بنا الفتون ويُغفِرِي
أي سرٍّ تُرى ؟ ؟ فرنَ هتافٍ
بنجى مِـنَ الصدى مسترٍ
إنَّ هذا المساءَ ميلادُ شاعرٍ !
قمرٌ مشرقٌ يزيدُ جمالا
كلما جدَّ في السماءِ انتقالا
وسكونٌ يرقى الفضاءَ ، جناحا
هـُ على الأرضِ يصفوانِ جللا
هذه ليلةٌ يشفّ بها الحسا
نُ ويهفو بها الضياءُ اختيلا

جَوَّهَهَا عَاطِرُ النِّسَمِ ، يَشِيرُ إِلَى
 شَجَرٍ ، وَالشَّعْرَ ، وَالْهَوَى ، وَالْخِيَالَا
 وَإِذَا النُّهْرُ شَاطِئُهَا وَغَيْرَ
 يَتَبَارَى أَشْعَاسَةً وَظِلَالَا
 وَتَسْرَى فِيهِ زُورْقٌ لَحِييَا
 بَيْنَ ، صَغِيرِينَ ، يَتَعَمَّانِ وَصَالَا
 يَبْعَثَانِ الْحَيْنَ فِي صَدْرِ لَيْلٍ
 لَيْسَ يَدْرِي الْمَهْمُومَ وَالْأَوْجَالَ (١)
 شَهِدَ الْحُبَّ مَنْذُ كَانَ رَوَايَا
 تَبْتَهِجُ عَلَى مَرْحِ الْحَيَاةِ تَوَالِي
 وَجَرَّتْ مَلَأَ مِسْمِيهِ أَحَادِيثَ
 تَعَفَا ذِكْرُهَا لَدَيْهِ وَدَالَا
 ذَلِكَ الْبَاعِثُ الْأَمْسَى وَالْمَشِيرُ إِلَى
 نَارًا فِي مَهْجَةِ الْمُحِبِّ اشْتِعَالَا
 لَمْ يَجِبْ قَلْبُهُ لِمِلَادِ نَجْمٍ
 لَا ، وَلَمْ يَكِ الْبَدْوُ زَوَالَا

(١) الأوجال : جمع وجل ، أي الخوف .

بَيْدَ أَنْ الْقَضَاءَ أَوْحَى إِلَيْهِ
 لِيَذُوقَ الْآلَامَ وَالْأَمَالَ
 فَأَحْسَنَ الْفَوَازَ يَخْفِقُ مِنْهُ
 وَرَأَى النُّورَ جَانِلًا حَيْثُ جَلَا
 وَاسْتَخَفَّتْهُ مِنْ شَفَاهِ الْحَيَاةِ
 مِنْ شَتُونِ الْمَوْتِ ، فَرَقَ وَمَلَا
 وَتَجَلَّتْ لَهُ الْحَيَاةُ ، وَمَا فِيهَا
 سَهَا ، فَرَاغَتْهُ فِتْنَةٌ وَجَمَالَا
 فَجَنَّا ضَارِعًا : أَرَى الْكَوْنَ رَبِّي
 غَيْرَ مَا كَانَ صُورَةً وَمِثَالَا
 لَمْ يَكُنْ يَعْرِفُ الصَّبَابَةَ قَلْبِي
 أَوْ تَعَيَّى الْأَذْنَ لِلْفَرَامِ مَقَالَا
 أَتْرَاهَا تَغْيَّرَتْ هَذِهِ الْأَرْ
 ضُ ، أَمِ الْكَوْنُ فِي خِيَالِي حَالَا
 رَبِّ ، مَاذَا أَرَى ؟ فَرَنْتَ هَتَافُ
 مُتَسَرِّعِ الصَّدَى بِجِيبِ السُّؤَالَا
 إِنَّ هَذَا ، يَا لَيْلُ ، مِلَادُ شَاعِرٍ

ونجلى الصدى الحبيبُ الساحرُ
في محيطٍ مِنْ الأشعةِ غامرُ

وسكونٍ يث في الكونِ رَوْعاً
وقفتُ عندهُ الليالي الدوائرُ

واستكانَ الوجودُ ، والتفتَ الدهرُ
سرُ ، وأصفتُ الى صداهُ المقادرُ

لم يَبِينْ صورةً ، ولكن رأتهُ
بعبونِ الخيالِ مِنّا البوائرُ

قال : يا شاعري الوليدَ سلاماً
هزتِ الأرضَ ، يومَ جِئْتَ ، البوائرُ

فإليكَ الحياةَ شتى المعاني
وإليكَ الوجودَ جَمَ المظاهرُ

لا تقلْ كم أخِرَ لكَ اليومَ في الأ
رضِ شقيّ الوجدانِ ، أسوانَ حائرُ

إن تكنْ ساورتهُ في الأرضِ آلا
مٌ وحقَّتْ بهِ الحدودُ العوائرُ

فَلِكَيْ يَنْتَشِفَ مِنْ خَلَلِ الْغِيَا
بِجَمَالٍ يُذَكِّي شَبَابَ الْخَوَاطِرِ

وَلَكَيْ يَنْهَلِ السَّعَادَةَ مِنْ نَبَا
عِ شَهْيِ الْوُرُودِ ، عَذْبِ الْمَصَادِرِ

فَلَكُمْ جَاءَ بِالْخِيَالِ نَبِيٌّ
وَلَكُمْ جُنٌّ بِالْحَقِيقَةِ شَاعِرٌ

إِنَّمَا يَسْعِدُ الْوَجُودُ وَتَشْقُو
نَ ، وَإِنِّي لَكُمْ مَثِيبٌ وَشَاكِرٌ

وَلَكُمْ جَنَّتِي ، اصْطَفَيْتُكُمْ الْيَوْمَ
مَ لَتُحْيُوا بِهَا جَمِيلَ الْمَائِرِ

فَانْسِقُوهَا جَدَاوِلًا وَرِيَاضًا
وَاجْعَلُوهَا سَرَحَ التَّهْمَى وَالنَّوَاطِرِ

لِجَنَلُوا النَّهْرَ كَيْفَ شِئْتُمْ ، وَمُدُّوا
شَاطِئِهِ بَيْنَ الْمَرْوَجِ النَّوَاصِرِ

مَؤُهُ ذَوْبٌ خَمْرَةٍ ، وَسَنَا شَمِ
سِ ، وَرَبَّيَا وَرْدٍ ، وَالْحَانُ طَائِرِ

وَضَعُوا هَضْبَةً تَطْلُلُ عَلَيْهِ
 ذَاتَ صَخْرٍ مَتَوِّرٍ الْعُشْبِ عَاطِرٍ
 وَاغْرَسُوا النَخْلَةَ الْجَنِيَّةَ فَوْقَ النَّبِ
 حٍ فِي الْمَوْقِفِ الْبَدِيعِ السَّاحِرِ
 وَاجْعَلُوا جَنِّيَ قَصِيدَةٍ شَاعِرٍ !

• • •

أَدْخِلُوا الْآنَ ، أَيُّهَا الْمُحْسِنُونَ
 جَنَّةً كَتَمْتُ بِهَا تَوَعْدُونَا
 لِجَعْلِهَا مِنْ الْبَدَائِعِ زُونا ^(١)
 وَامْلَأُوهَا مِنْ الْجَمَالِ فَتُونَا
 لِمَلَأُوهَا فَنًا ، وَلَيْسَ فَتُونَا
 وَانْشُرُوا الصَّفْوَ فَوْقَهَا وَالسَّكُونَا
 غَيْرَ لَحْنٍ يَرِفُ فِيهَا حَتُونَا
 تَتَغَنَّى بِهِ الطُّيُورُ وَكُونَا
 وَسَاءَ مُشْرِقٍ يُضِيءُ الدُّجُونَا
 سِرْمَلِي الشَّعَاعِ يَمْحُو الْمَنُونَا
 رَاقٍ النُّورِ لَيْسَ يُعْشِي الْعُيُونَا

(١) الزون : الموضع تجمع فيه الأصنام وتزين .

وتغثوا بها كما تشتهونها
 وصفوها جدالاً وعبونا
 ووروداً نديّةً وغصونا
 لا تثيروا بها الهوى والمجون
 واحذروا أن تُذكّروا «المجنون»
 فلقدّ ثابّ من هواه شجوننا
 وخلا مهجةً وجفّ شؤونا^(١)
 وهو في جنتيه أسعدُ شاعرٍ

أيها الشاعر اتمدّ قيسارك
 واعزف الآن منشداً أشعارك
 واجعل الحبّ والجمال شعارك
 وادعُ ربّاً دعاً الوجودَ وبارك
 فزها وازدهى بملادٍ شاعرٍ !

(١) الشأن جمع شؤون وأشون : العرق الذي يجري منه الدموع .

نداء الفداء

أو أنشودة الجهاد في حومة فلسطين

أخي ، جاوزَ الظالمونَ المَدَى فحقَّ الجهادُ ، وحقَّ الفِدا
أنتركهمْ يَغْضَبُونَ العُرُوبَةَ مجدَ الأَبوةِ والسُّوددا ؟
وليسوا يَغَيِّرُ صليلَ السيوفِ يُجَيِّبونَ صوتاً لنا أو صدى
فجرَدُ حِمامِكَ من غمدهِ فليسَ لهُ ، بَعْدُ ، أن يُغمدَا

• • •

أخي ، أيتها العربيّ الأبّي أرى اليومَ موعِدَتَنَا لا الغدَا
أخي ، أقبلَ الشرقُ في أمةٍ تردّ الضلالَ وتُحيي المَدَى
أخي ، إنَّ في القدسِ أختاً لنا أعدتْ لها الذابحونَ المَدَى
صبرنا على غَدَرِهِمُ قَادِرِينَ وكنا لَهُمُ قَدَرًا مُرَصدا
طلَعْنَا عليهمْ طلوعَ المنونِ فطاروا هَبَاءً ، وصاروا سُدى
أخي ، قُمْ إلى قِبلةِ المشرقينِ لنحمي الكنيسةَ والمسجدا
يسوعُ الشهيدُ على أرضها يعانقُ ، في جيشهِ ، أحمدا

أخي ، قُمْ إِلَيْهَا نَشَقِّ الغَمَارَ
أخي ، ظَمِئْتُ لِلْقَتَالِ السُّيُوفُ
أخي ، إِنْ جَرَى فِي ثَرَاهَا دَمِي
وَنَادَى الحِمَامُ وَجَنَ الحَسَامُ
فَفَتَّشْ عَلَى مَهْجَةٍ حُرَّةٍ
وَتَحْذَرْ رَايَةَ الْحَقِّ مِنْ قَبْضَةٍ
وَقَبِّلْ شَهِيداً عَلَى أَرْضِهَا
فَلَسْطِينَ يَفْدِي حِمَاكَ الشَّبَابُ
فَلَسْطِينَ تَحْمِيكَ مِنْهَا الصَّدُورُ
دُمَا قَانِيَا وَلِظَلَمِي مَرَعِدَا
فَأُورِدْ شِبَاهَا الدَّمَ الْمُصْعِدَا
وَأُطَبِّقْ فَوْقَ حَصَاهَا الْيَدَا
وَشَبَّ الضَّرَامُ بِهَا مَوْقِدَا
أَبَتْ أَنْ يَمُرَّ عَلَيْهَا الْعِدَا
جَلَاها الْوَعَى ، وَنَمَاهَا النَّدَى
دَعَا بِاسْمِهَا اللَّهَ وَاسْتَشْهَدَا
وَجَلَّ الْفِدَائِيَّ وَالْمُفْتَدَى
فَلَمَّا الْحَيَاةُ وَلَمَّا الرَّدَى

النسيء

● عندما ظللتني الوادي مساءً
كان طيفٌ ، في الدجى ، يجلسُ قربي
في يديه زهرةٌ تقطرُ ماءً
عرفتُ عيني بها أدمعَ قلبي !

● قلتُ : مَنْ أنتَ ؟ فلبّاني مجيباً
نحنُ ، يا صاحِر : غريانِ هنا
قد نزلنا السهلَ والليلَ الرهيباً
حيثُ ترعاني وأرعاكِ أنا !

● قلتُ يا طيفُ أثرتَ النفسَ شكا
كيفَ أقبلتَ؟ وقُل لي مَنْ دعاك !
قالَ أشفتُ مِنْ الليلِ عليكِ
فتبعتُ إلى الوادي خُطاكِ

● ودفا مني وغثناني النشيدا
فعرفتُ اللحنَ والصوتَ الوديعا
هو حبيّ هَامَ في الليلِ شريدا
مثلما هِمْتُ لنلقاكَ جميعا !

● وتعانقنا وأجهشنا بكاءَ
وانطلقنا في حديبٍ وشجونِ
ودنا الموعدُ فاهتجنا غناءَ
وتتظَنَّاكَ والليلُ عيونُ

● أقبلَ الليلُ فأقْبِلْ مَوْهِنَا
والتمسْ مَجْلِسَنَا تحتَ الظلالِ
وافني نصدحْ بالحنِ المُنَى
ونعبَ الكأسَ من خَمَرِ الخيالِ

● أقْبِلِ اللَّيْلَةَ وانظرْ واسمعِ
كلَّ ما في الكونِ يشدو بمزارِكِ
جئتُ بالأحلامِ والذكرى معسي
وجلسنا ، في الدجى ، رهنَ انتظارِكِ

● سترى ، يا حسن ، ما أعددتُهُ
لكَ من ذخيرةٍ ، وحسنٍ ، ومتاعٍ
هو قلبي ، في الهوى ، ذوبتُهُ
لكَ في رفافِ الحسنِ وشعاعِ

● وهو شعرٌ صُهِرتْ ألوانُهُ
بهجةَ الفجرِ وأحزانَ الشفقِ
ونشيدٌ مثلكَ ألحانُهُ
همساتِ النجمِ في أذنِ الغسقِ

● ذاك قلبي عارياً بين يديكَ
أخذتُهُ منكَ روعاتُ الإلهِ
فتأملُهُ دماً في راحتَيْكَ
وذمّاءُ منكَ يستوحى الحياةُ

● باكي الأحلامِ ، محزونِ المني
ضاحكِ الآلامِ ، بسامِ الجراحِ
لم يكنْ إلاّ تقيّاً مؤمناً
بالذي أغرى بحبيبكَ الطَّمَاحُ^(١)

(١) الطَّمَاحُ : الكبير والفخر .

● يَمْنَى فَيْكَ لَوْ يَفْنَى كَمَا
يَفْنَى الْقَيْمُ فِي الْبَحْرِ الْمُبَابِ
أَوْ بُلَاثَى فَيْكَ حَيًّا مِثْلَمَا
يَتَلَاثَى ، فِي الضَّحَى ، لَمَحُ الشَّهَابِ

● زَهْرَةٌ أَطْلَعَهَا فِرْدَوْسٌ حُبُّكَ
إِسْتَشْفَتْ فَجَرَهَا مِنْ نَاطِرِكَ
خَفَقَتْ أَوْرَاقُهَا فِي ظِلِّ قَرْبِكَ
وَسَرَتْ أَنْفَاسُهَا مِنْ شَفْتَيْكَ

● هِيَ مِنْ حُسْنِكَ تَحْيَا وَتَمُوتُ
فَاحْمِيهَا ، يَا حَسَنُ ، لِإِعْصَارِ الْمُنُونِ
أَوَّلَهَا الدَّفْعَ مِنَ الصَّدْرِ الْخَنُونِ
أَوْ قَهَبِهَا النُّورَ مِنْ هَذِي الْعَيُونِ

● دَمَعُهَا الْأَنْدَاءُ وَالْعَطَرُ الشَّجَا
وَصَدَى أَتَاتِيهَا هَمْسُ النِّسِيمِ
فَاحْبِسْهَا مِنْكَ الرِّيحَ الْمُرْتَجَى
تَصْلِحِ الْأَيَّامُ بِاللَّحْنِ الرَّخِيمِ

نشيد فرقتي عودة المحارب

« إلى الذين قنسوا الحياة بحب الموت » ١ .

أرقصي ، يا نجومُ ، في الليل حولي
واتبعي ، يا جبالُ ، في الأرض ظلي
واصدحي ، يا جنادلَ النهرِ ، تحتي
بأناشيد مائِكَ المنهلِ
وارضي ، يا ربّي ، إليّ وأدني
زَهَرَاتٍ من عُشْبِكَ المخضَلِ
ضمّخي من عبيرها ونداهها
قَدَمًا لَمْ تَطَأْكَ يوماً يَدُلُ
هَزَاتٍ بالهراج من مِخْلَبِ التِّينِ
ثِ وَأَنْيَابِ كُلِّ أَفَى وَصَلِ

واحملني ، يا رياحُ ، صوتي إلى السوا
دي ، وضجتي بكل حزنٍ وسَهْلٍ

وانسمي بالغرام ، يا نسمةَ الليـ
ل ، وكوني إلى الأَجَّةِ رُسْلي

إنَّ في حَوَمَةِ القِيلةِ ناراً
ضَوَاتُ لي على مَضاربِ أهلي

رَقَصَتْ حولها الصَّبَايا وَغَنَّتْ
بأغانِي شَبَابِهَا المَتَهِيلِ

صوتُ إفريقيَا وَوَحْيُ صِبَاها
وفدَاءُ القرونِ بعدي وقَبْلي

باسمِهَا الخالدِ امْتَشَقْتُ حُسَامِي
بِيَدِ تَخْفُضِ الحِظْوَةِ وتُعْلي

وشربتُ الحَمِيمَ من كلِّ شَمْسٍ
نَارُهَا تُضِجُ الصَّخُورَ وتُبْلي

وقهرتُ الحَيَاةَ حَتَّى كَأَنِّي
قَدَرْتُ ، تَكْتَبُ الحُتُوفُ وَأُمْلِي

يا عذارى القبيـلِ أَنتِ للمجـ
سـدِ على عَفْةٍ صواحبُ بَذَلِ
حسبُ رُوحِي النظامي وحسبُ جِراحِي
رَشْفَةً من عيونِكنَّ النَّجَلِ
وابتساماتكنَّ فوقَ شفاهِ
بمعانِي الحياةِ كم أومأت لي
حين ألقى زوجي على بابِ كوخي
وأناغي على ذراعِي طِفْلي
وأنامُ الليلَ القصيرَ لأجلو
صارمي في سَنَى الصِّباحِ المُطِيلِ

هـ

« إلى التي علمتني كيف أحب وكيف أكره »

هي الكأسُ مشرقةٌ في يدك ،
فإذا أرابك في خمرها ؟
نظرت إليها وباعدتها
كأنّ النيةَ في قطرِها
أما ذقتها قبلَ هذا المساءِ
وعَرِبدتْ نشوانَ من سُكرِها ؟
حلا طعمُها يومَ كنتَ الخلي ،
وكلّ الصبايةِ في مرّها
سُقيتَ بها من يدٍ لم تكنْ
سوى الريحِ تَنْفُخُ في جَمْرِها

تَلَقَّتْ ! فهذا خيالُ السي
مَرِحَتْ وَغَرَدَتْ فِي وَكْرِهَا

وَعُرْفَتُهَا لَمْ تَزَلْ مِثْلَهَا
تَسَمَّتْ حَبَّكَ مِنْ عَطْرِهَا

وَقَفَتْ بِهَا سَاهِمًا مُطْرَقًا
بُحْدَثُكَ اللَّيْلُ عَنْ سَرِّهَا

مَكَاتُكَ فِيهَا كَمَا كَانَ أَمْسِرُ ،
وَذَلِكَ مِثْوَاكَ فِي خِدْرِهَا

وَأَثَارُ دَمْعِكَ فَوْقَ الْوَسَادِ ،
وَفَوْقَ الْمُهْدَلِ مِنْ سَرِّهَا

فَهَلْ ذُقْتَ حَقًّا صَفَاءَ الْحَيَاةِ ،
وَذَوْبَ السَّعَادَةِ فِي ثَغْرِهَا ؟

إِذَا فُتِحَ الْبَسَابُ تَحْتَ الظَّلَامِ
فَكَيْفَ ارْتِمَاؤُكَ فِي صَدْرِهَا ؟

وَكَيْفَ طَوَى خَصْرَهَا سَاعِدَاكَ
وَمَرَّتْ بِدَاكَ عَلَى شَعْرِهَا ؟

وما هذه ؟ رِيشةٌ في يدَيْكَ ؟
أمِ الكأسُ تُترَجَفُ من ذكرها ؟

وما في جيبِكَ ، يا ابنَ الخيالِ ؟
سِمَاتٌ تُحَدِّثُ عن غَدْرِها

لقد دنَسَ الجَسَدُ الآدميَّ
حياةً حَرَصْتَ على طَهْرِها

بكى الفنّ فيكَ على شاعِرٍ
تُسَائِلُهُ الرُّوحُ عن ثأْرِها

نَزَلْتَ بها وَفْدَةً كَمَ خَبَا
شُعَاعٌ وَغُيِّبَ في قَبْرِها

رَفَعْتَ تَمَائِلَكَ الرَّائِعَاتِ
وَحَطَّمْتَهُنَّ على صَخْرِها

قَدَعُ زهرةَ الأرضِ ، يا ابنَ السماءِ ،
فَأَنَّتِ المِبرأُ من شرِّها

مَراحِلُكَ في السُّحُبِ العَالِيَاتِ
وَفوقَ المُنُورِ من زُهرِها

فَمُدَّ جَنَاحَكَ فوقَ الحياةِ ،
وأَطْلَقَ نَشِيدَكَ في قَجْرِها

ثبت الاعلام

- آدم ٢٤٣
 ابراهيم ناجي ٣٩ ، ٤٠ ، ١٠٣
 ابن زمر ٢٠٥
 ابن زهر الاشبيلي ٢٠٣
 ابن سهل الاشبيلي ٢٠١
 ابن الفارض ١١٦ ، ١١٧ ، ٢٣٩
 ابن مالك (النحوي) ٢٠
 ابو القاسم الشابي ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٤١
 ابو تمام ٢٨١ ، ٣٠٠
 ابو الطيب المتنبي ٢٨١
 ابو العلاء المعري ١٧١ ، ٢٧٧ ، ٢٨١ ، ٣٥٣
 ابو غراس الحمداني ١٩٣
 احمد حسن الزيات ٢٨
 احمد زكي ابو شادي ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ١٨٨ ، ١٨٧ ، ١٩٠ ، ١٩١
 احمد سعيد محمية ١٥ ، ١٦
 احمد شوقي ٧ ، ٣١ ، ٤٥ ، ٩٢
 ١٣٢ ، ١٣٤ ، ١٦٢ ، ١٨٣
 ١٩٢ ، ٣١٥ ، ٣٥٣
 اغلاطون ٢٤٥
 الياش ابو شبكة ٥٥
 امنصن ١٠١
 ام نزار الملائكة ١٣٢
 امين الحسيني (مفتي فلسطين)
 ١٢٧ ، ١٢٤
 امين عثمان ١٣٤ ، ١٣٦
 انطون قطاس كرم ٣٢
 انور المعداوي ٧ - ١١
 اوفيل (يوجين) ٣٢٦
 ايليا ابو ماضي ٢٧ - ٣٠ ، ١٩٠
 ايليوت (ت. س.) ٣١١
 ب
 البحري ٢٨١
 بدر شاكرو السياب ١٦٠
 بريستلي (ج. ب.) ٣٢٨ - ٣٤٠
 بولمر (شارل) ١٦٧
 بيرانكلو (لويجي) ٣٢٣

ت

تقي الدين السيد ٩

ج

جبرائيل نقلا ١٣٤ ، ١٣٦
جبران خليل جبران ٢٧ — ٣٠ ، ١٩٠
جميل صدقي الزهاوي ١٣٢ ،
١٩٢ ، ٣٧٠
جونس (ماكيج) ٥٥٣

ح

حافظ ابراهيم ١١٦ ، ١٣٢ ، ١٣٤
١٣٥ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٥٦
١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٩٢
حجاج (طيار مصري) ١٣٤ ، ٣٧٥
حواء ٣٤٤

خ

خالد محيي الدين البرادمي ٢١
الخليل بن احمد ١٩١
خليل شيبوب ١٨٩
خليل مطران ١٣٢ ، ١٩٢

د

دريغتون (الاب) ٣١٤
دن (ج.و.) ٣٣٩ ، ٣٤٠
دوس (طيار مصري) ١٣٤ ، ٣٧٥
دو موسيه (ألفريد) ١٩٣

ر

راسين (جان) ٣١١
الرسول الكريم (النبي محمد) ١٩ ،
١٥٣

ز

زكي مبارك ٢٧٨
زولا (أميل) ٢٥١

س

سعد زغلول ١٣٤
سعيد عقل ٣٢ ، ١٦٧
سهيل ايوب ٧ ، ١١

ش

شكيب ارسلان ١٣٤
شوارزنبرك (راشيل) ٥٣
شوقي خيف ٧ ، ٣١ ، ٣٤ ، ٤١ ،
٧٩ ، ٨٠ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ،
٢٠٥
شيكسبير (وليم) ٢٧٩ ، ٣١١ ،
٣٢٥
شيلي (برسي) ١٣٦ ، ٢٣٥ ،
٢٧٩

ص

صالح جودت ١٤ ، ٢٩ ، ٤٠

ط

طارق بن زياد ٤٤ ، ١١٠ ، ١١١ ،
١٦٦ ، ١٧٣ — ١٧٥
٢٠٧ ، ٢٧١ ، ٥٥٩

ع

- العباس بن الاحنف ٣٠٦
عبد الحق فاضل ٢٨٧
عبد العزيز آل سعود (الملك) ١٣٤
عبد العزيز السقوي ١٨٨
عبد الغني النابلسي ١٥٣
عبد المحسن الكاظمي ١٩٢
عدلي يكن ١٣٤ ، ١٣٨
علي محمود طه (في أغلب صفحات الكتاب)
عمر ابو ريشه ٢٩
عمر الخيام ١١٥ ، ١١٦ ، ٢٨٦
٢٨٧ ، ٥٠٠
عنان (جارية الناطقي) ٣٤٧
غوته ١٠٢

ف

- فاروق (الملك) ١٣٥
فاغنر (ريتشارد) ١٠٢ ، ٣٦٩
فرانكس (انتول) ١١٤
فراي (كريستوفر) ٣١٦
غؤاد صروف ٥١٣
فوزي القاوقجي ١٢٧ ، ١٣٤
١٣٥
فوزي المفلوف ٢٩ ، ٥١٣

ج

قطري بن الجعاء ٢٧٧

ح

- ناذك الملائكة ٢٢ ، ٣٤ ، ١٨٩
نزار قباني ٢٣ ، ٥٠ ، ٥٣ ، ٥٥
١٦٧ - ١٦٠
نوح (النبي) ٢٠٢
كيتس (جون) ٣١ ، ١٠٢ ، ١٣٦
٢٨٠ ، ٢٨١
كورني (بيم) ٣١١

د

- لامارتين (الفونس دو) ٣٨ ، ٣٩ ،
٩٧ ، ١١٣ ، ٢١٧ ، ٣٩٩
ليلي العامرية ٣٤٧

ذ

- المسيح ٢٧٨
محمد توفيق نسيم ١٣٤ ، ١٣٦ ،
١٣٩ ، ٥٤٢
محمد خلف الله احمد ٢١
محمد سليم شوقي ٣٤١
محمد رضا الشبيبي ١٣٢ ، ١٩٢
محمد عبد المعطي الهبشري ٢٩ ،
٣١ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ١٣٤ ،
٥٦٤
محمد عبد الوهاب ٢٣ ، ٢١٤ ،
٣٨٣
محمد مندور ٧ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ،
٤٥ ، ٩٢ ، ١٠٠ ، ١٠٨ ،
١١٢ ، ٣٤٨ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ ،
٣٥٧ ، ٣٧١
محمود حسن اسماعيل ٢٩ ، ٣٠ ،
٥٥ ، ١٦٠ ، ٣٧٠
معروف الرصافي ١٢٢ ، ١٨٣ ، ١٩٢
موسى (النبي) ٧٩
ميسفيلد (جون) ٩٥ ، ٩٦

ز

ولادة بنت المستكفي ٣٤٧
ويلز (٥٠٠ ج) ٢٤٠

ي

يوسف (النبي) ٢٠
يوسف العظمة ١٢٧

هـ

هكسلي (الدوس) ٢٤٠
هوميرو ٥٣٥

و

وايلدر (ثورنتن) ٣٢٧

ثبت الموضوعات

٥	مقدمة الطبعة الثانية
٢٣	مدخل إلى الكتاب
٢٥	١ - شهرة علي محمود طه وشاعريته
٣٥	٢ - نظرات في سيرة الشاعر

الباب الأول

موضوعات شعره

٤٩	تمهيد	موضوعات الشاعر
٥٠	موازنة بينه وبين نزار قباني	
٥٠	قصيدة (امرأة من دخان) لنزار قباني	
٥٣	(قصة راشيل شوارزنبرك) لنزار قباني	
٥٥	جدول يصنف موضوعات علي محمود طه	
٥٧	الفصل الأول : الشعر العاطفي	
٥٧	١ - قصائد الحب	
٥٧	أ - الحب والوصف	
٥٩	ب - شعر الحب	

٦٧ ٢ - قصائد الوصف الغنائي ، خصائصها

٦٧ ١ - وصف لا حبّ

٦٩ ٢ - الحسية

٧٥ ٣ - النغم

٧٦ ٤ - فنون اللفظية

٨٠ ٥ - أسلوب الموشح

٨٢ ٣ - قصائد العبث العاطفي

٨٣ خصائص هذه القصائد

٨٥ الموقف اللاهبي : الإحساس بمرور الزمن

٨٨ التعارض في داخل القصائد

٩٢ الفصل الثاني : الشعر الفكري

٩٣ ١ - ظاهرة الملاح التائه

١٠٠ ٢ - قصائد المجهول

١٠٤ ٣ - الفلسفة والرمز

١٠٧ ٤ - قصائد البطولة

١١٢ ٥ - القصائد الروحانية

١٢٠ الفصل الثالث : القصائد الإنسانية والقومية : تمهيد وعرض

١٢٧ الملامح العامة لهذه القصائد

١٣٠ منبع هذه الظاهرة

١٣٤ الفصل الرابع : قصائد المناسبات

١٣٦ أسباب ازدهارها

١٣٨ نماذج من شعر الشاعر

الباب الثاني في أسلوب الشاعر

الفصل الأول : أسلوب علي محمود طه ١٤٥

١ - ظاهرة الموسيقى : ١٤٦

التناغم الصوتي ، المناسبة ، التكرار ، الجتناس ١٤٧

٢ - العجز على الصدر ١٥٩

٣ - الصورة الشعرية ١٦٠

٤ - اللفظة الحية ١٦٤

٥ - الرمز ١٦٧

٦ - الضوء واللون ١٧١

الفصل الثاني : مآخذنا على أسلوب الشاعر ١٧٦

١ - الكلمات القاموسية ١٧٦

٢ - استعمال المترادفات ١٨٠

٣ - التورية ١٨١

الباب الثالث

الجانب العروضي في شعره

الفصل الأول : الجانب العروضي في شعر علي محمود طه ١٨٧

١ - الأوزان المهمة ١٩٢

٢ - المقطوعة الثنائية ١٩٨

٣ - الموشح الوصفي الغنائي ٢٠١

٤ - القافية في شعره ٢٠٧

الفصل الثاني : مآخذ على شعر الشاعر ٢١٢

١ - الوزن ٢١٢

٢ - اللغة ٢١٤

الباب الرابع آراء علي محمود طه

- ٢٢٥ الفصل الأول : آراء علي محمود طه في الشعر
٢٢٥ ١ - نظرية في الشعر
٢٢٦ أ - وظيفة الشاعر وغايته
٢٣١ ب - الشاعرية والحزن
٢٣٥ ج - الشاعرية والأخلاق

٢٤٠ الفصل الثاني : آراء الشاعر في الحب

- ٢٤٠ مقدمة
٢٤١ أ - الحب والطبيعة
٢٤٤ ب - الحب والحرية
٢٥١ ج - الحب والجمال
٢٥٤ د - الحب والغريزة الجنسية

الباب الخامس نماذج من شعر الشاعر

- ٢٦٥ الفصل الأول : ثلاث قصائد
٢٦٥ ١ - القمر العاشق : قصيدة حب
٢٦٩ ٢ - نشيد إفريقي : من شعر البطولة
٢٧٢ ٣ - امرأة وشيطان : قصة شعرية
٢٨١ الفصل الثاني : مطولة (الله والشاعر)
٢٨٢ موضوع المطولة وبنائها العام
٢٩٣ مغزى المطولة
٢٩٥ الأسلوب والوسائل الفنية
٣٠٣ الجهر النفسي للمطولة

٣٠٦	الوزن والقافية
٣٠٩	لغة القصيدة
٣١١	الفصل الثالث : مسرحية (أغنية الرياح الأربع)
٣١١	تقدمة
٣١٢	موضوع أغنية الرياح وعقدتها
٣١٣	١ - لا ضرورة للفصل الأول
٣١٧	٢ - الأحداث لا ترتبط بضرورة مسرحية
٣١٩	٣ - ضعف الدوافع والعوامل
٣٢٠	٤ - كثرة الشخصيات
٣٢٣	٥ - ضعف الحوار
٣٢٦	٦ - باتوزيس يرثي أزمردا
٣٢٧	شخصيات المسرحية
٣٣٠	الجانب الشعري في المسرحية
٣٣٤	لغة المسرحية
٣٣٦	الفصل الرابع : مسرحية (أرواح وأشباح)
٣٣٦	المشاكل العامة فيها
٣٤٢	موضوع المسرحية وحوارها
٣٤٥	جنس المرأة في (أرواح وأشباح)
٣٤٧	شخصيات المسرحية
٣٥٠	الشعر والعروض في « أرواح وأشباح »
	الباب السادس
	من الملاح التاله إلى شرق وغرب
٣٥٧	تقدمة
٣٥٨	١ - من الحب إلى الغزل

- ٣٦٢ ٢ - من الصومعة إلى الشرفة الحمراء
 ٣٦٦ ٣ - من الدين إلى الوثنية
 ٣٦٩ ٤ - عناوين الدواوين
 ٣٧٢ التفسير النفسي لتطور الشاعر

مختارات من شعر علي محمود طه

- ٣٧٥ الأجنحة المحترقة
 ٣٨٣ أغنية الجندول
 ٣٩٠ أغنية ريفية
 ٣٩١ إلى الطبيعة المصرية : خواطر حزينة
 ٣٩٣ التمثال
 ٣٩٩ الله والشاعر
 ٤٢٧ الأمسية الحزينة
 ٤٣٢ صخرة الملتقى
 ٤٣٩ امرأة وشيطان
 ٤٥٠ إنتظار
 ٤٥٣ أيتها الأشباح
 ٤٥٧ بحيرة كومو
 ٤٦١ تاييس الجلدية
 ٤٦٤ خمرة الشاعر
 ٤٦٧ خمرة نهر الرين
 ٤٧٠ خيال
 ٤٧٣ رجوع الهارب
 ٤٧٧ العشاق الثلاثة
 ٤٨٦ غرفة الشاعر

٤٨٩	عاشق الزهر
٤٩١	التقطب
٤٩٧	القمر العاشق
٥٠٠	كأس الخيام
٥١١	في الشتاء
٥١٣	قبر شاعر
٥١٧	قلبي
٥٢٥	الكرمة الأولى
٥٢٧	ليالي كليوباتره
٥٣١	ليلة عيد الميلاد
٥٣٥	المدينة الباسلة
٥٤٢	مأساة رجل
٥٤٩	مخدع مغنية
٥٥٣	مصرع الربان
٥٥٩	من قارة إلى قارة : طارق بن زياد في طريقه إلى الأندلس
٥٦٤	موت الشاعر
٥٦٧	الموسيقية العمياء
٥٧١	ميلاد شاعر
٥٨٥	نداء الفداء
٥٨٧	النشيد
٥٩١	نشيد إفريقي : عودة المحارب
٥٩٤	هي

كتب المؤلفة المطبوعة

عاشقة الليل	شعر	بغداد ١٩٤٧
شظايا ورماد	شعر	بغداد ١٩٤٩
قرارة الموجة	شعر	بيروت ١٩٥٧
قضايا الشعر المعاصر	نقد	بيروت ١٩٦٢
الصومعة والشرقة الحمراء	نقد	القاهرة ١٩٦٥
شجرة القمر	شعر	بيروت ١٩٦٨
مأساة الحياة وأغنية للإنسان	شعر	بيروت ١٩٧٠
التجزئية في المجتمع العربي	اجتماع	بيروت ١٩٧٢
يغير ألوانه البحر	شعر	بغداد ١٩٧٧
للصلاة والثورة	شعر	بيروت ١٩٧٨

يصدر قريباً :

سايكولوجية الشعر	نقد
الشمس التي وراء القمة	قصص

